

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



ANTİK YUNAN'DAN 2000'E ODAĞINDA KADIN OLAN TİYATRO
METİNLERİNDEKİ KADIN TEMSİLİYETLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Neşe YURDAL

Drama ve Oyunculuk Ana Bilim Dalı

Sahne Sanatları Programı

Şubat, 2021

**T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**



**ANTİK YUNAN'DAN 2000'E ODAĞINDA KADIN OLAN TİYATRO
METİNLERİNDEKİ KADIN TEMSİLİYETLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Neşe YURDAL

(Y1712.210024)

Drama ve Oyunculuk Ana Bilim Dalı

Sahne Sanatları Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Münip Melih KORUKÇU

Şubat, 2021

ONAYFORMU



ONUR SÖZÜ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Antik Yunan’dan 2000’e Odağında Kadın Olan Tiyatro Metinlerindeki Kadın Temsiliyetleri” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (05/02/2021)

Neşe YURDAL



ÖNSÖZ

Kadın temsili, tarihsel-toplumsal anlamda sürekli dönüşüm geçiren, günümüzde de çeşitli disiplinlerin üzerinde çalıştığı bir kavramdır. Kadın temsili üzerine son dönemlerde çalışmalar artsa da özelde tiyatro metnindeki kadın temsiline ilişkin çalışmalar sayıca azdır. Kadın temsiliyetleri üzerine çalışma düşüncesi, sanat yapıtlarında kadınların nasıl ve ne biçimde temsil edildiğine ilişkin sorularla başladı. Kadın temsiliyetinin alımlanışı, tarihsel süreçte, farklı toplumsal-kültürel boyutlar kazanmış, farklı anlamlar yüklenmiştir. Tiyatro, bir kültür ürünü ve temsil odaklı olduğundan, kadın temsillerine yüklenen anlamları ortaya koyacak önemli veriler sunan bir sanatsal formdur. Bu anlamda tiyatro metnindeki kadın temsil biçimlerini sorunsallaştıran çalışmalar, metnin anlamını ortaya koyarken araştırmacıya/uygulamacıya önemli veriler sağlayacaktır. Bu düşünceden hareketle oluşturulan, Antik Yunan'dan 2000'e Odağında Kadın Olan Tiyatro Metnindeki Kadın Temsiliyetleri adlı tez çalışması, tarihsel süreçten bugüne, odağında kadın olan tiyatro metin örneklemeleri üzerinden, kadının yansıtılış ve temsil biçimlerine odaklanmıştır. Çalışmada kadın temsiliyetinin daha net bulgulanabileceği düşünülen metinlere odaklanılmıştır. Tiyatro metinleri, kültürün göstereni ve taşıyıcısı olarak yazıldıkları dönemin salt düşünme biçimlerini değil, kadına ve dolayısıyla kadın temsillerine yüklenen anlamları ve görme biçimlerini de yansıtmaktadır. Temsil sorununun tiyatroyla güçlü ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda tiyatro oyunlarına yansıyan kadın temsiliyetlerini eleştirel çözümleyici bir yaklaşımla değerlendirmenin metin çözümlemede yeni bakış açılarının oluşmasını katkı sunacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmanın oluşmasında, önerilerinden ve katkılarından yararlandığım, sürecin tümünde desteğini esirgemeyen danışman hocam Doç. Dr. Münip Melih Korukçu'ya, kaynak erişiminde önemli desteğini aldığım Özden Özütemiz'e, fikirleri ve yardımlarıyla bana destek olan Fehim Yurdal'a teşekkürü bir borç bilirim.



ANTİK YUNAN'DAN 2000'E ODAĞINDA KADIN OLAN TİYATRO METİNLERİNDEKİ KADIN TEMSİLİYETLERİ

ÖZET

Bu çalışmada temel olarak, tiyatro metnindeki kadın karakterlerin temsil edilme biçimleri üzerinde durulmaktadır. Temsil kavramı sanat yapıtlarının analizinde önemli bir bileşendir. Tiyatro yapıtları bir kültür ürünü olarak içinden çıktığı kültürel evrenle toplumsal-sanatsal anlamda ilişkilenebilir. Bu yaklaşımdan hareketle, dört zaman diliminden oluşan ve kendi içinde üç bölüme ayrılan tezin ilk iki bölümünde, kadın algısının toplumsal yaşama ve sanatsal temsil alanına yansıma biçimleri incelenmiştir. Üçüncü bölümde, Antik Yunan'dan 2000'e, odağında kadın karakterlerin olduğu tiyatro yapıtlarında kadının nasıl temsil edildiği sorunsallaştırılmış, kadın temsiliyeti üzerinden oluşturulan anlam katmanları bulgulanmaya ve tarihsel süreçte temsil biçimlerinin ne tür dönüşümler geçirdiği, seçilen metinler üzerinden incelenmeye ve tartışılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kadın karakter, Temsil, Tiyatro metni, Metin Analizi

FEMALE REPRESENTATIONS IN THEATRICAL TEXTS, WHOSE FOCUS IS WOMEN FROM ANCIENT GREEK TO 2000

ABSTRACT

This study mainly focuses on the representation forms of female characters in theater texts. The concept of representation is an important component in the analysis of artworks. As a cultural product, theater works are associated with the cultural universe they emerge from in social-artistic terms. Based on this approach, in the first two sections of the thesis, which consists of four time periods and divided into three parts within itself, the ways of reflection of the female perception in social life and artistic representation are examined. In the third part, from Ancient Greek to 2000, it has been problematized how women are represented in theater texts with female characters in the focus, the layers of meaning formed over the representation of women are tried to be discovered, and what kind of transformations the forms of representation have undergone in the historical process has been tried to be examined and discussed through the selected texts.

Key Words: Female character, Representation, Theatrical text, Text analysis



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ONUR SÖZÜ	v
ÖNSÖZ.....	vii
ÖZET.....	ix
ABSTRACT	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xvii
I. GİRİŞ	1
II. ANTİK YUNAN'DAN, RÖNESANS'A TİYATRO METİNLERİNDEKİ KADIN TEMSİLİYETLERİ.....	5
A. Antik Yunan'dan Rönesans'a Toplumsal Yaşamda Kadın.....	5
B. Antik Yunan'dan Rönesans'a Sanat Yapıtlarında Kadın Betimleri	17
C. Antik Yunan'dan Rönesans'a Odağında Kadın Olan Tiyatro Metinlerindeki Kadın Temsiliyetleri	29
1. Trakhisli Kadınlar(437-432) Oyununun İncelenmesi	29
2. Antigone(M.Ö.442-441) Oyununun İncelenmesi	31
3. Medea(M.Ö.431) Oyununun İncelenmesi	34
4. Troyalı Kadınlar(M.Ö. 415) Oyununun İncelenmesi.....	37
5. Bakkhalar(M.Ö.406-400) Oyununun İncelenmesi.....	39
6. Medea(M.S. 41-49) Oyununun İncelenmesi	43
7. Troyalı Kadınlar(M.S.41-49) Oyununun İncelenmesi	45
III. RÖNESANS'TAN ROMANTİZME TİYATRO METİNLERİNDE KADIN TEMSİLİYETLERİ	49
A. Rönesans'tan Romantizme Toplumsal Yaşamda Kadın.....	49

B. Rönesans'tan Romantizme Sanat Yapıtlarında Kadın Betimleri	62
C. Rönesans'tan Romantizme Odağında Kadın Olan Tiyatro Metinlerindeki Kadın Temsilîyetleri	77
1. Macbeth(1623), Oyununun İncelenmesi	77
2. Le Cid(1637) Oyununun İncelenmesi	81
3. Kadınlar Mektebi(1662) Oyununun İncelenmesi	84
4. Phaidra(1677) Oyununun İncelenmesi	87
5. Otelci Kadın(1753) Oyununun İncelenmesi	91

IV. ROMANTİZM'DEN YİRMİNCİ YÜZYILA TİYATRO METİNLERİNDE KADIN TEMSİLİYETLERİ

A. Romantizm'den Yirminci Yüzyıla Toplumsal Yaşamda Kadın	97
B. Romantizm'den Yirminci Yüzyıla Sanat Yapıtlarında Kadın Betimleri	108
C. Romantizm'den 20. Yüzyıla Odağında Kadın Olan Tiyatro Metinlerindeki Kadın Temsilîyetleri	125
1. Emilia Galotti(1772) Oyununun İncelenmesi	125
2. Woyzeck(1837) Oyununun İncelenmesi	130
3. Hile ve Sevgi(1784) Oyununun İncelenmesi	135
4. Nora – Bir Bebek Evi(1879) Oyununun İncelenmesi	139
5. Dokumacılar(1893) Oyununun İncelenmesi	143
6. Üç Kızkardeş(1901) Oyununun İncelenmesi	148

V. YİRMİNCİ YÜZYILDAN 2000'E TİYATRO METİNLERİNDE KADIN TEMSİLİYETLERİ

A. Yirminci Yüzyıldan 2000'e Toplumsal Yaşamda Kadın	157
B. Yirminci Yüzyıl'dan 200'e Sanat Yapıtlarında Kadın Betimleri	170
C. Yirminci Yüzyıldan 2000'e Odağında Kadın Olan Tiyatro Metinlerindeki Kadın Temsilîyetleri	186
1. Matmazel Julie(1897) Oyununun İncelenmesi	186

2. Bernarda Alba'nın Evi(1936) Oyununun İncelenmesi.....	192
3. Antigone(1942) Oyununun İncelenmesi	198
4. Arzu Tramvayı(1947) Oyununun İncelenmesi	204
5. Geçmişten Gelen Kadın(2004) Oyununun İncelenmesi.....	211
VI. SONUÇ VE ÖNERİLER	217
VII.KAYNAKÇA.....	225
ÖZGEÇMİŞ	237





ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.	Willendorf Venüsü	18
Şekil 2.	Ana Tanrıça Heykeli.....	19
Şekil 3.	Yılanlı Tanrıça.....	20
Şekil 4.	Praksiteles, Knidos Afroditi.....	21
Şekil 5.	Figürlü Vazo.....	22
Şekil 6.	Maenadlar-Figürlü Vazo	23
Şekil 7.	Milo Venüsü	23
Şekil 8.	Çömelen Venüs	24
Şekil 9.	Âdem ile Havva.....	25
Şekil 10.	Cimabue, Aziz Trinata Madonnası.....	26
Şekil 11.	Günaha Girme ve Düşüş	26
Şekil 12.	Meryem ve Çocuk İsa.....	27
Şekil 13.	Tahtında Oturan Meryem ve Çocuk İsa.....	28
Şekil 14.	Mantegna, Parnassus.....	64
Şekil 15.	Masaccio, Âdem ile Havva	65
Şekil 16.	Michelangelo, Pieta	66
Şekil 17.	Botticelli, Venüs'ün Doğuşu	66
Şekil 18.	Leonardo da Vinci, Kayalıkların Meryemi	68
Şekil 19.	Michelangelo, İlk Günah ve Cennetten Kovuluş	69
Şekil 20.	Bronzino, Venüs, Küpit, Zaman, Sevgi	71
Şekil 21.	Tiziano, Urbino Venüsü.....	72
Şekil 22.	Parmigianino, Uzun Boyunlu Meryem	72

Şekil 23.	Caravaggio, Meryem ve Çocuk İsa Azize Anne İle	73
Şekil 24.	Rubens, Üç Güzeller.....	74
Şekil 25.	Nicolaes, Elias, Catherine Hooft	75
Şekil 26.	Watteau, Kitara Adası'na Yolculuk	76
Şekil 27.	David, Horace'ların Yemini	109
Şekil 28.	Delacroix, Missolonghi Harabeleri'nde Yunanistan	110
Şekil 29.	Delecroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük	111
Şekil 30.	İngres, Büyük Odalık	112
Şekil 31.	Goya, Balkonda Majalar	113
Şekil 32.	Goya, Su Taşıyıcısı	114
Şekil 33.	Millet, Hasattan Sonra Başak Toplayan Kadınlar	115
Şekil 34.	Hunt, Bilincin Uyanışı.....	117
Şekil 35.	Millais, Ophelia.....	118
Şekil 36.	Daumier, Çamaşırıcı Kadın – Yük.....	119
Şekil 37.	Courbet, Buğday Toplayıcılar.....	120
Şekil 38.	Manet, Kırdan Öğle Yemeği.....	121
Şekil 39.	Manet, Olympia	122
Şekil 40.	Degas, Ütü Yapan Kadınlar	123
Şekil 41.	Degas, Dans Sınıfı.....	124
Şekil 42.	Henri de Toulouse-Lautrec : Moulin Rouge: Dans	171
Şekil 43.	Gauguin: La Orana Maria-Ave Maria, ...	173
Şekil 44.	Klimt, Adele Bloch-Bauer'in Portresi.....	174
Şekil 45.	Kirchner, Sokak Berlin	176
Şekil 46.	Picasso, Avignonlu Kadınlar	177
Şekil 47.	Carlo Carrà, Eşzamanlılık: Balkonda Kadın.....	178
Şekil 48.	Malevich, İşçi Kadın	179

Şekil 49.	Edward Hopper, Otomat	180
Şekil 50.	Willem de Kooning, Kadın I	181
Şekil 51.	Andy Warhol, Altın Marilyn	183
Şekil 52.	Portre(Futago) 1988.....	185





I. GİRİŞ

Temsil kavramı, tiyatronun da temellendiği, tüm sanatların kesişme noktasında bulunan bir kavramdır. Kültürel dinamiklerin kendisini gösterdiği en net gösterenlerden olan kültür ürünlerine temsil biçimlerinin yansımaları kaçınılmazdır. Kadın temsiliyeti tarihsel-toplumsal süreçlerle dönüşerek çeşitli değer yüklemelerle farklı biçimlerde algılanmış, anlamlandırılmış, ataerkinin kendisini sürdürmek için tanımladığı söylem ve imgelerin odağı olmuştur.

Farklı tarihsel süreçlerin maddi ve düşünsel üretimleri tiyatroya, tiyatro metinlerindeki kadın temsilleri kavrayışına etki etmiştir. Tarihsel süreçte, çeşitli görme biçimleri üzerinden tarif edilmiş olan “kadın” günümüzde de kültürel gösterge durumundadır. Söz konusu göstergeleri ve görme biçimlerini kültürün gösterenlerinden olan tiyatro metinleriyle bulgulamak kadına bakıştaki dönüşümü incelemek günümüz tiyatrosuna farklı anlatım olanakları bulgulama ve tarihsel malzemeyle hesaplaşma konusunda perspektifler sunacak ve günümüz tiyatrosunu kavramamıza katkıda bulunacaktır.

Tiyatro metinleri kültürü gösteren, kültürden beslenen ve kültürün ürettiği ürünler olarak, ortaya çıktığı toplumsal yapıya ilişkin farklı sorunsalları da açık eder. Bu çalışmada, odağında kadın olan metinlerdeki kadın temsillerine odaklanılacaktır ve bu durum çalışmanın sınırlarını da belirlemektedir. Çalışmadaki metin örneklemelerinin tercih edilme nedeni, seçilen metinlerdeki kadın temsillerinin, nicelik ve nitelik olarak belirgin olmasından ve kadın temsillerine ilişkin daha geniş bir malzeme sunduğunun düşünülmesinden kaynaklanmaktadır.

Antik Yunan’dan günümüze tiyatronun gelişim süreçlerine bakıldığında kadının alımlanışı, tarihsel-toplumsal gelişmelerin de etkisiyle çeşitli biçimler almıştır. Bu çalışmada temel amaç kadın temsiliyetlerin, kadın odaklı metinlere yansıma biçimlerini bulgulamak ve Antik Yunan’dan 2000’e kadın karakterlerin dönüşümünü temsil biçimleri üzerinden, odağında kadın olan tiyatro metinleri aracılığıyla ortaya koymaktır.

Antik Yunan'dan günümüze, tiyatro metnindeki kadın temsiliyetini sorunsallaştırılan çalışma, dört zaman diliminden oluşmaktadır. Her bölüm kendi içinde üç ana başlık altında incelenmiştir. Birinci bölümde toplumsal tarihsel süreçler ve kadınların bu süreçlerde toplumsal yaşamda varolma biçimleri incelenmiştir. İkinci bölümde sanatsal temsil alanında kadınların sanat yapıtlarında nasıl betimlendiği konu edinilmiştir. Çalışmamızın asıl odağı olan tiyatro metnindeki kadın temsiliyeti üçüncü bölümün araştırma konusunu oluşturmaktadır.

Tiyatro metni örneklemelerinin seçilmesinde iki temel neden etkili olmuştur. Kadın temsiliyetinin ortaya çıkarılabilmesi için yeterli veriye ulaşılabilecek odağında kadın olan metinler seçilmeye çalışılmıştır. Metinleri seçerken bir başka önemli ölçüt de, seçilen oyunların yazıldığı dönemin kadın yaşantısını ve kadınların algılanma biçimlerini daha çok yansıtan eserler olması düşüncesidir. Kadın, sanatsal temsil alanında, genellikle de erkeklerce, tarihin çeşitli dönemlerinde farklı bakış açılarıyla ve çeşitli klişe görme biçimleriyle sunulmuştur. Ataerkil, geleneksel, dinsel bakışın kimi zaman cinselleştirdiği kimi zaman bedensel işlevleri üzerinden tanımladığı kadın daha çok da, denetlenmesi, kontrol altında tutulması gereken bir iktidar alanı biçiminde algılanmıştır. Bu anlamda, sosyo-kültürel süreçlerle yakından ilgili olan kadın temsiliyeti kavrayışı, politik olanın da dışında değildir. Tarihsel süreçte, çeşitli dönüşümlere paralel biçimde kadına ilişki algımlarında değişimler olsa da ataerkil kültürün kendisini farklı biçimlerde yeniden üretebilmesi ve modern kurumlarla ilişkilmesi nedeniyle, kadın üzerindeki geleneksel tahakküm biçimleri kendisini bugün de sürdürebilmektedir. Tiyatro yapıtlarına yansıyan kadın temsilleri sosyo-politik mekanizmaların kadın algısını da görünür kılmaktadır. Tiyatro metnindeki kadın temsillerinin çözümlenmesi, metnin cinsel politikasının nasıl kurulduğuna, ataerkil cinsel retoriklerin ortaya çıkarılmasına, kadınların özel ve toplumsal alandaki varoluşlarının algılanmasına ve geleneksel önyargıların metne yansımaları biçimlerine ilişkin ipuçları da sunacaktır. Metnin kadın temsili bağlamında yüklendiği anlamlar metnin analizinde yeni bakış açıları oluşturulmasına katkı sunarken, metnin barındırdığı anlam katmanlarını bulgulamak için veri alanını genişletecektir. Bu kavrayışla yorumlanmaya çalışılan odağında kadın olan tiyatro metnindeki kadın temsilleri bu tez

erevesinde bulgulanmaya, tarihsel süreçte kadın temsiliyetindeki dönüşümler tartışılmaya çalışılacaktır.





II. ANTİK YUNAN'DAN, RÖNESANS'A TİYATRO METİNLERİNDEKİ KADIN TEMSİLİYETLERİ

A. Antik Yunan'dan Rönesans'a Toplumsal Yaşamda Kadın

M.Ö. beşinci yüzyılda Atina, Yunan dünyasının ekonomik ve siyasi açıdan en büyük site devleti durumundadır. Tarihçiler bu dönemi, Yunan tarihinin klasik çağı olarak adlandırır. Atina'nın kendisinden önceki kadim Ege kültürlerini, Doğu'nun birikimiyle harmanlamış Atina şehri o zamanın en görkemli şehri ve kültür merkezi olmuştur. Atina demokrasisinin en güçlü sürecinin, Perikles(M.Ö. 495-429) dönemi olduğu kabul edilir. Perikles Atina'da bayındırlık çalışmalarına başladı. Akropol bir din ve kültür merkezi oldu. (Mansel, 2014:311,327) Atinalılar, yönetim biçimlerini demokratia(demokrasi) olarak tanımlıyorlardı. Güç(kratos) halk'a(demos) aitti ve vatandaşların oy verme, jüri olma gibi eşit hakları vardı. (Pomeroy, 2018:180) Antik Yunan'da, siyasal haklara ulaşmada sınıf ve cinsiyet eşitliği yoktu. Kadınlar, köleler, yerleşik yabancılar(metoikos) tam vatandaşlık haklarından yararlanamıyorlardı.

Katı sınırlılıklarıyla, Atina demokrasisi halk egemenliğine dayalı değildi. Kadınlar vatandaş sayılmıyor, kölelerse bir mülkiyet nesnesi olarak satılıyor, kiralanıyor, devredilebiliyordu. Köle, canlı alet, bir makine, bir eşyaydı. (Bonard, 2004:153) Sosyo-politik yaşamın içinde yer almayan kadın zamanını evin içinde geçirirdi. Kadınların yaşamlarına ilişkin bilgileri, vazo betimlerinden tragedya-komedy yazarlarından; tarihçi ve düşünülerin kadınları yansıtmaları biçimlerinden öğrenebiliyoruz. Safo ve Erinna gibi örnekler dışında kadınların deneyimlerini ilk ağızdan öğrenme şansımız ne yazık ki yok. Bir antik Yunan kadın profili çıkarabilmek için vazo ve çömlek resimleri sosyal yaşama ilişkin veriler sağlarken, farklı sınıflardan kadınların ev içi ve ev dışı yaşamlarıyla ilgili bilgi edinmemizi sağlamaktadır.

Antik Yunan'da kadının toplumsal yaşamdan dışlanmasını doğal ve meşru kabul eden düşünürlerin en önemlilerinden biri Aristoteles'tir. Aristoteles,

Politika adlı eserinde politik adaletle politik olmayan adalet arasında ikili bir ayrım yapar. “Politik adalet” özgür yurttaşlar arasındadır. Bir de efendi ile köle, karı ile koca, ana-baba ile çocuk arasında bir tabi olma ilişkisi vardır, tabi olan taraf hâkim olan tarafın bir parçası olduğundan, daha düşük derecede hakları vardır. Aristoteles, kadını düşünme konusunda köleden daha üst bir konuma yerleştirse de, kadındaki düşünme yetisinin bir gücü yoktur. (Ross, 2011:334,378) Aristoteles’in görüşleri kendisinden sonraki süreçlerde de farklı yaklaşımlarla birleşerek etkisini uzun süre sürdürmüştür.

Atina demokrasisinin en parlak liderlerinden olan, vatandaşlık haklarının genişleten Perikles, kadınları kamusal alanda istemez. Kamusal alanda görünebilen kadınlar hetairaeler ile kölelerdi. Hetairaeler(cariye) sosyal yaşama katılabiliyorlar, erkeklere çeşitli hizmetleri karşılığında para alıyorlardı. Bu kadınların azatlı ya da yerleşik yabancı oldukları düşünülmektedir. Hetaira’lar entelektüel birikimi olan kadınlardı. Atina sosyal-kültürel yaşamında bir yer edinebilmiş Hetaira’ların en ünlüleri olan Perikles’in eşinden ayrılıp Asspasia ile evlenmesi ironiktir. Kadınları kamusal alandan dışlayan Perikles, Asspasia ile evlenebilmek için kendi koyduğu yabancılarla(Atinalı olmayanlarla) evlenme yasağını değiştirmiştir. Evinde karı kocanın birlikte katılacağı toplantılar düzenleyen Asspasia, tutucu çevrelerce mahkemeye verilir. Perikles’in etkisiyle cezalandırılmaktan kurtulur. (Şenel, 1970: 289) Antik Yunan’da en çok dışlanan kümeler arasında genelevdeki kadınları da saymak gerekir. İlk genelev, M.Ö. 504’de Atina’da orduya gelir sağlamak amacıyla bir devlet kurumu olarak işletilmeye başlandı. Savaş ganimeti olan köleler, ya da köle tacirlerinden alınan kadınlar bu işletmelerde çalıştırılmaya başlandı. Devletin en karlı kurumlarından olan genelevden gelen paralarla gemiler ve silahlar alınıyordu. (Wells; 1997;11-12) Kız çocukları evde geleceğin ev kadınları ve anneleri olarak yetiştirilirlerdi. Kadın köleler ev içinde de dışarıda da çalışabiliyorlardı. Pazarlarda satıcılık, ev içinde dokumacılık, dikiş dikme gibi işler de kadın işleri arasındaydı.

Saygın sınıfın kadınları evde kadın kölelerle birlikte dokuma yapıyor, örgü örüyor ev işlerini yönlendiriyorlardı. Atina toplumunda devletin temel birimi kabul edilen Oikos(ev, aile), Aristoteles’e göre kadın -erkek, efendi -köle birlikteliğinden oluşurdu. Köleler ile yabancıların evleri “oikos” olarak kabul edilmezdi. Kadının temel görevi türün devamını sağlamak ve aileyi beslemektir.

Aile mirasından pay almayan kadın, aile servetinin aktarılması ve yaşlılık günlerinde bakım sağlaması için çocuk doğurmalı, evi çekip çevirmeliydi. Oikos, ekonomik ve biyolojik bir birimdi. Beşinci yüzyılda demokrasinin yükselişiyle polis-oikos karşıtlığıyla, ayrımcılık daha da attı ve kamusal yaşam tamamen erkeklerin egemenliğine girdi. (Gözlü, 2018:272- 275) Tüm ev içi hizmetlerden sorumlu olan evin hanımı, köle kadınlarla birlikte çalışırdı. Dokumacılık, nakışçılık, dikiş dikme, tahıl öğütme, sütannelik, ev içi hizmetleri kadının görevleriydi.

Antik Yunan’da kadınlar dinsel yaşamda etkindiler. Dinsel şenliklere katılabilir, mezar ziyaretleri yapabilir, kurban törenleri düzenleyebilirlerdi. Üst sınıftan kadınlar rahibe olabiliyordu, rahibelik prestijli bir statüydü. Apollon rahibesi, siyasi konularda önemseniyor, görüşlerine başvuruluyordu. Kadınların kendilerini en rahat hissettikleri alan dindi. (Uslu, 2018: 55) Atina’da, her yıl düzenlenen ve iki üç gün süren dinsel törenlerin birçoğuna kadınlar da katılabiliriydi. Yalnızca kadınları katıldığı şenlikler de vardı. *Lenaeler*, Dioysos’u kutlayan kadınların bayramıydı. (Latacz, 2006:29) Dinsel yaşam dışında kadınların yaşamın farklı alanlarında etkinlik göstermeleri hoş karşılanmıyordu. Kadınlara önerilen varoluş biçimi, evlerinden uzaklaşmamaları, susmaları ve haklarında iyi ya da kötü konuşulmamasını sağlamalarıydı. Perikles “Cenaze Töreni Söylevi’nde şöyle seslenir:

“...Dul kalan kadınlar...için en büyük ün, yaradılışımızın çizdiği sınırlar içinde geride kalmanız, erkekler arasında lehinizde olsun aleyhinizde olsun adınızın mümkün olduğu kadar az anılmasıdır.” (Şenel, 1970:287) Hesiodos’un Theogonia adlı yapıtında Gaia ölümsüzlerin sarsılmaz tabanıdır. Hesiodos’un kozmogonisinde Khaos(boşluk)’tan sonra “geniş göğüslü Gaia(toprak ana) belirmiştir. Gaia, göğü, dağları, denizi doğurur, Okeanos’u doğurunca evren oluşur. *“Khaos’tu hepsinden önce var olan / Sonra geniş göğüslü Gaia, Ana Toprak / Sürekli, sağlam tabanı bütün ölümsüzlerin.”* (Hesiodos, 2019:110) Hesiodos, evrenin biçimlenişinde Gaia’ya etkin bir rol vermiştir. Ne var ki aynı anlatıda ilk kadın olan Pandora, insanları cezalandırmak için yaratılmıştır. *“Ölümsüz tanrılar ve ölümlü insanlar / Şaşakalılar görünce bu aldatıcı güzelliği / İnsanları baştan çıkaracak olan / Bu derin, bu sonsuz büyü kaynağını /Çünkü bu kaynaktan çıkmıştır aslında / Kadın dediklerimizin o belalı soyu / Ölümlü*

insanları o baş belası.” (Hesiodos, 2019: 25-26) İşler ve Günler adlı yapıtında da ölümlü kadınlar için şöyle düşünmektedir Hesiodos: *“Takıp takıştırıp kışını sallayıp / Aklını çelmesin kadının biri / Gözü ambarındadır diller dökerken sana/ Ha kadına güvenmişsin, ha bir hırsıza.”* (Hesiodos, 2019:63) Hesiodos kadınlara karşı erkekleri uyarmaktadır. O eserini erkeklere yönelik yazmıştır. Hesiodos’un yapıtları antik dünyanın düşünüş biçimini, ataerkil yapının tüm ön yargılarını görünür kılmaktadır.

Toparlayacak olursak, Atina demokrasisinin en güçlü olduğu M.Ö. beşinci yüzyılda kadınlar kamusal alanda yer almıyor, vatandaşlık haklardan yararlanamıyor, ancak çok sınırlı biçimde evinden ayrılabilirdi. Başat görevi çocuk doğurmak olarak görülen kadın evin kendisine ayrılmış bölümünde ve iç avluda dışa kapalı biçimde çeşitli üretimler gerçekleştiriyordu. Sınıflı Atina toplumunda, kadınlar arasında da sınıflara bağlı olarak farklı statüler söz konusuydu. Üst sınıftan olan kadınlar, saygınlıklarını korumak için çarşıda pazarda dolaşamıyor, dinsel şenlik, kurban törenleri, mezar ziyareti gibi özünde dinsel bir amaçla sokağa çıkmıyorlardı. Hetairalar biraz daha özgür olmakla birlikte saygın kadınlar arasında yer almıyorlardı. Köle kadınlarsa sınıfsal ve cinsel ayrımcılığı birlikte yaşıyorlardı.

Romalı kadınlar Antik Yunan’daki hemcinslerine göre sosyal yaşamda biraz daha görünür olsalar da erkek vesayeti altındaydılar. İtalya yarımadasında başlangıçta bir kent devleti olarak kurulan Roma süreç içinde emperyal bir güce dönüştü. Romanın imparatorluğa dönüşmesi köylülüğe dayanıyordu zira büyük askeri güçlerinin en önemli kaynağını köylüler oluşturuyordu. Roma’ya temel karakteristiğini kazandıran olgu kölecilikti. Roma fetih ve ticaret yoluyla ele geçirdiği kölelere tarımsal etkinlikleri onlara yaptırmaya başladı. Bu işten en kazançlı çıkanlar sürekli servetlerini arttıran aristokratlar oldu. Yönetici sınıf arasındaki güç çatışmaları, toprak kavgaları cumhuriyetin yerinin imparatorluğa geçmesine yol açtı. Roma mülkiyet sistemi salt siyasi yaşamı değil kültürel yapıyı da biçimlendirdi. (Wood, 2009:132) Başlangıçta Atina hukukundan yararlanan Roma daha ayrıntılı bir mülkiyet düzenlemesi yapmak için yasalar geliştirdi. Roma hukuku imparatorluğun bütünlüğünü sağlamak için önemli bir araçtı.

Romalılar, hukukla ahlak arasında bir fark olduğunu, hukukun izin verdiği her şeyin ahlaki olmak zorunda olmadığını fark etmişlerdi. “Eşit kabul edilenler arasında eşitlik” yaklaşımının egemen olduğu Roma hukuk sisteminde kadınların haklarının hukuken ve toplumsal açıdan üstün kabul edilen erkeklere göre sınırlı olacağı kesindir. Roma hukukuna göre hak ehliyetinin olabilmesi için, özgür olmak, baba vesayeti altında olmamak, Roma vatandaşı olmak gerekirdi. Status libertatis(hürriyet durumu), status civitatis(vatandaşlık durumu), status familiae(aile durumu) belirliyordu kişinin hak ehliyetinin olup olmamasını. (Erdemir, 2016:3) Kadınlar kanun önünde “vatandaş” olarak kabul edildikleri halde, siyasi ve idare görevler alamıyorlardı. Bu durum kadınların haklarına sınırlılıklar getirildiğini göstermektedir.

Roma’da, temel üretim biçiminin tarım olduğu dönemde kökleşen gelenekler uzun süre varlığını korumuş, kadınların toplumsal yaşamdaki rollerini de atalardan geldiği kabul edilen tarımsal yaşamın gelenekleri belirlemiştir. Roma ailesi *pater familias*(aile babası)’ın egemenliği altındaydı. Pater familias hukuksal bir terimdi ve baba olmak, söz konusu unvanı almak için yeterli değildi. Yasal çocukları olan her kadın *mater familias* kabul edilirdi. Bu durum her iki cinsiyete verilen yasal işlevle ilgiliydi. Erkekleri ve kadınların statüsünü belirleyen hukuksal normlardı. Roma hukukçularının kadına ilişkin ortak kanaatleri, zihinsel açıdan zayıf(imbecillitas mentis), hafifmeşrep ve çelimsiz(infirmitas sexus) olduğuydu. Yasal sistemin temeli cinsiyet ayrımına dayanıyordu. (Thomas, 2005:99-101) Çocukları üzerinde baba egemenliği bulunuyordu. Babanın çocuklarını satabilme hakkı vardı.

Kocadan sonra anne ailede en önemli kişiydi. Annenin, evi çekip çevirme, köleleri denetleme, dokuma işleriyle uğraşma gibi yükümlülükleri vardı. Kadın sokaklarda dolaşabilir, kocasıyla yemekli toplantılara katılabilir, evinde bu tür toplantılara ev sahipliği edebilirdi. Roma aile yaşantısında kadının güçlü bir konumu olmasına karşın siyasi ve kamusal yaşamda görev alamıyordu. Halk meclislerinde oy kullanamıyor, idari görevler alamıyordu. Kamusal görevlerin tümü erkek işi olarak değerlendiriliyordu. (Erişgin: 2013) Antik Yunan’da olduğu gibi Antik Roma’da kadının temel işlevi çocuk doğurmak olarak görülüyordu. On iki yaşlarında evlendirilen kız çocuğunun, evlenmeyi seçmeme gibi bir seçeneği yoktu ve kızların küçük yaşta evlendirilmeleri sık rastlanan bir durumdu. Evlilik

kanununa göre, on iki yaş kızlar için uygun kabul ediliyordu. Kızların bakire olması önemsenirdi. Anne ve bebek ölüm oranı çok yüksekti. Aristokrat ailelerde bile doğum sonrası enfeksiyondan kaynaklanan ölümler sık yaşanılıyordu. Annelik kadınların kaderi olarak görülüyordu. Doğumun tehlikelerine karşın kısırlık kadınlar için daha sorunlu bir durumdu. Evliliğin, çocuk yapmak içindi ve kadının hamile kalmasının gecikmesi sorundu. Geç Antikçağda ve erken Hristiyanlıkta da bu yaklaşım sürdü.

Anne ve bebek ölüm oranı çok yüksekti. Pelvis büyüklüğü ile doğumun kolaylığı arasındaki ilişkiyi bilen Romalı doğum doktorları, kız bebeklerin omuz ve göğsünü sımsıkı kundaklamayı, kalça kısmını serbest bırakmayı öneriyorlardı aristokrat ailelere. Erkek çocukların ise geniş göğüslü olmaları için kalçaları bağlanıyordu. (Duby-Perrot, 2005:304) Roma'da ideal kadın küçük yaşta evlenip, ömrünün sonuna kadar kocasına sadakatle bağlanan, erkek çocuk doğuran, kocasının ölümünden sonra da evlenmeyen kadındı.

Roma'da kadınların kamusal etkinliklerde öncü bir rolleri yoktu, dinsel iktidar da erkeklerin elindeydi. Kadınlar kurban ve cenaze törenlerine, kurban töreninin bir parçası olan sulandırılmamış şarap törenine katılmıyordu. (Schid, 2005:378,379) Roma kamusal yaşamında yer alabilme hakkı olan kadınlar Vesta rahibeleriydi. Ayrıcalıklı bir kadın kümesi olan Vesta rahibeleri, Romanın aristokrat ailelerinden seçilen rahibelerden oluşmaktaydı ve kamusal bir statüleri vardı. İmparator ailesiyle birlikte halkın karşısına çıkarlardı, idam mahkûmlarının karşısına çıktıklarında, mahkûm affedilirdi. Vasiyetname yapabilme, mahkemelerde yeminsiz tanık olabilme gibi ayrıcalıkları vardı. Baba vesayetinden çıkma ve özerk olabilme hakkı da yalnızca Vesta rahibesi olan kadınlara tanınıyordu. Vesta rahibeleri toplumsal ahlakın koruyucusu kabul edildiklerinden, Roma ceza hukukuna göre “iffetsiz” davranışlarda bulunurlarsa yer altı mezar odasında ölüme gönderilirlerdi. (Freeman, 2003:442) Vesta rahibelerinin cinsel statüsü belirgin değildi. Evli kadınlar gibi giyiniyorlar ve saçlarını bantla topluyorlardı ama evli değillerdi; kocaları ve çocukları yoktu ama bekâr kız statüsünde de değillerdi.

Antik Roma toplumsal yaşamında kadın, Atina toplumuna göre daha görünür olsa da geleneksel rollerin dışına çıkamamıştır. Kadının temel görevinin, eş ve anne olması gerektiği kabul edilmiş ve ona ev ya da dinsel yaşam dışında

bir seçenek bırakılmamıştı. Kamusal alanda söz hakkı kısıtlı olan kadının, yönetsel alanda yeri yoktur. Roma toplumunda erkeklerle kadın arasındaki eşitsizlikçi ilişki, kadının bağımlı konumuyla ve kamusal yaşamın erkeklerin egemenliğinde oluşuyla ilgilidir. Kadınların toplumsal yaşamdaki sınırlı rolleri, Roma hukuk sisteminde kadının bir erkeğin vesayetinde oluşu, dinsel görevlerde bile ikincil rolleri yerine getirmesi, asıl yurttaş olarak kabul edilen erkeğin tamamlayıcısı olarak görülmesi eşitsiz ilişkinin başka göstergesi olsa da kadınların kimi hakları vardı. Karmaşık bir miras sistemi olan Roma’da kız çocuklar ve dul eşler mirastan pay alabiliyorlardı. Kadınların kutladıkları bayramları ve kültleri vardı ve kurban kestirebiliyorlardı.

Aristoteles’in kadınların doğal olarak erkeklerden zayıf olduğu yaklaşımı, Roma’lı düşünür ve hatiplerce de sürdürülür. Cicero’ya göre kadınlar, erkeklerce vesayet altına alınmalıydı. Cato, bilgeliğin dişil biçimi olarak ketumluk ve ılımlı olmayı övmekteydi. Kadınların hukuksal anlamda yetkinlikleri olmadıkları düşüncesi çeşitli yasakları da beraberinde getiriyordu. Romalı kadınlara, temsilci ya da vasi olma, avukatlık yapma, dava açma gibi işler yasaktı. Başkalarını temsil etmenin erkekçe bir iş olarak görüldüğü Roma, sıklıkla “bir erkekler” kulübü olarak değerlendirilir. (Thomas, 2005:147) Kamusal işlerden uzak tutulan kadınlar, çamaşırcılık, ebelik, dokumacılık, sütannelik gibi dişil kabul edilen işlerde faaliyet gösterebiliyorlardı.

Süreç içinde Roma emperyal devletinin yayılım alanının genişlemesi bir anlamda çöküşün de nedeni oldu. Roma imparatorluğunun parçalı yapısı, Avrupa feodalizminin mülkiyete dayalı, merkezi bir devlet yapılanmasının olmadığı, “parçalı egemenlik” yapısında izlerini sürdürdü. (Wood, 2008:132) İmparatorluk sınırlarını genişlettikçe sınır güvenliği sorunları ve eyaletleri ile arasındaki ilişkilerde kırılmalar başladı. Süreç içinde sürekli toprak kaybeden Batı Roma İmparatorluğu M.S. 476’da çöktü.

Avrupa toplumsal tarihinde tarihinde Batı Roma İmparatorluğu’nun çöküşüyle Rönesans’a kadar geçen süreç Ortaçağ olarak adlandırılır. Ortaçağ, Antik Yunan ve Roma mirası üzerine temellenmiş ve kendine özgü bir kültür oluşturmuştur. Ortaçağ’ın, yaklaşık olarak beşinci yüzyıl ile onbeşinci yüzyıl arasını kapsayan farklı aşamalardan geçen uzun sürecine karakterini kazandıran desenin Hristiyanlık olduğu yönünde araştırmacılar görüş birliği içindedir.

Hristiyanlık, Roma imparatorluğu sürecinde oluşmaya başladı. Dördüncü yüzyılda İmparator Konstantinos Hristiyanlığı devlet dini yaptı. Feodal Lord, vassal ve serflerden oluşan hiyerarşik yapılanma ve tarıma dayalı üretim biçiminin üzerinde şekillenen, merkezi olmayan idari birimlerden oluşan feodal sistem Ortaçağ Avrupası'nın hâkim yapılanmasıdır. Kral, aristokrasi ve kilise arasında bölünmüş güç sisteminde köylüler en alt toplumsal statüdeydi.

Hristiyanlığın mesajına göre inananların eşit olduğu kabul edilse de, ataerkil, hiyerarşik bakış kilise babalarının yazılarıyla sürdürülür. Patristik felsefe, kadınlarla erkeklerin eşit olamayacağı zira kadınların doğaları gereği mükemmellikten uzak ve yetersiz oldukları için yönetimde yer almamaları gerektiğini savunur. Bu bakışa göre, kadınların psikolojik, fizyolojik anlamda yetersizdirler bu nedenle yönetimde yer almaları, erkeklere ders vermeleri doğaya karşıt bir durumdur.

Ortaçağın ağırlıklı kadın görüşü, kadını ilk günahın yani insanın cennet bahçesinden kovulmasının sorumlusu tutuyordu. Hristiyanlığın yayılma sürecindeki mesajına göre kadın erkek, köle efendi, ya da etnik kimlik ayrımı olmadan tüm inanlara kurtuluş vaad ediliyordu. Greko-Romen geleneğinde kadının yalnızca eş ve anne kimliği vurgulanıyor, bu kimliğin dışında kalanlar marjinal görülüyordu. İlk Hristiyan cemaatlerin hoşgörülü yaklaşımı öteki gizem kültürlerinde olduğu gibi kadınlara çekici geliyordu. Ne var ki, ataerkil, hiyerarşik bakış açısı, kilise babalarının yazılarıyla sürdürülüyordu. Patristik felsefe, kadınlarla erkeklerin eşit olamayacağı zira kadınların doğaları gereği mükemmellikten uzak ve yetersiz oldukları görüşünü savunuyordu. Bu görüşe göre, zihinsel ve fiziksel açıdan yetersiz olan kadın, yönetimde yer almamalı, erkeklere ders vermemeliydi, aksi doğaya karşıt bir durum olurdu.

Ortaçağ düşünürleri, Tekvin'den, İncillerden aldıkları hikâyeleri çeşitli biçimlerde ve çoğunlukla kadın düşmanı bir yaklaşımla yorumlayarak kadınların günahkâr oldukları bu nedenle onlara güvenilmeyeceği mesajını aktardılar. Avrupa tarihinde cadı avı olarak bilinen sürecin ardında kadını ve cinselliğin günah kaynağı olarak görülmesinin etkisi büyüktür. Pagan inançların evren-insan yaklaşımından kendisini ayırmaya ve Hristiyanlığın yaklaşımını kurmaya çalışan kilise babalarına göre kadın, ahlaki açıdan zayıf kabul edilmiştir. Kadın, şeytanın kolayca baştan çıkarabileceği cins olarak, erkeklerin kontrolü altında olmalıdır.

Tekvin'e göre, Havva Âdem'i baştan çıkardığı için lanetlenmiştir: *"Zahmetini ve gebeliğini ziyadesiyle çoğaltacağım; ağrı ile evlat doğuracaksın; ve arzun kocana olacak, o sana hâkim olacak."* Milanolu Ambrosius(Ö. 397) *"Kadın erkeğin günaha düşüşünün failidir, erkek kadının değil"* diyordu. Tertullianus da kadınlara şöyle sesleniyordu: *"Havva olduğunu bilmiyor musun(...)Sen şeytanın kapısıdır; onun ağacından yemeye razı oldun ve sen, Tanrının kanununu çiğneyen ilk kişiydin."* (Dalarun, 2005:29) Ortaçağ boyunca bu tür görüşler çeşitlenerek sürdü. Kadının insan varoluşundaki yaşamsal işlevi, "ilk günah"tan" erkeğin de kadın kadar sorumlu olabileceği düşüncesi dikkate alınmadı. Kilisenin kadın karşıtı tutumu, cadı ilan edilen kadınların yakılmasına kadar ilerledi. Cadı tasarımına göre, erkeğe göre zayıf yaratılışlı olduğu düşünülen kadın, şeytanla işbirliği yapar, onunla cinsel ilişkiye girer. Şeytanın kolayca kandırdığı(ruhlarını ele geçirdiği) cadı, Hristiyan inancını reddeder ve şeytanın kötülüklerinin aracısı ve kimi kötücül duyguların taşıyıcı olmakla suçlanır. Ortaçağ teologlarınca doğaları gereği kadınlar ruhlar, demonlar, özellikle de şeytanla işbirliğine yatkındır. (Akın, 2004:119) Cadı kimliğinin oluşmasında, Antikçağın demon kültü, halk anlatıları, Hristiyanlık öncesi mitoloji, kilise babalarının kutsal metinlere yaptıkları yorumların etkisi vardır. Söz konusu etkenler geleneksel kadın karşıtı önyargılarla birleşerek cadı kavramını oluşturmuştur. Zinayla, falcılıkla, büyücülükle vb. suçlanan kadınlara yapılan zulmün nedenlerinden biri de kadınların eril tıp dünyasından uzaklaştırılması isteğidir. Kadınların bitkilerden iksir hazırlama bilgisi anneden kızı aktarılıyordu. Cadılığın büyücülükle ilişkilendirilmesi kadınların geleneksel görevleriyle de bağlantılıdır. Bitkilerden ilaç yapımı, aşçılık, ebelik gibi alanların kadınların geleneksel rollerinin içinde olması kadınların cadılıkla ilişkilendirilmesi desteklemiştir. Ev işlerinin parçası olan evdeki yaşlı ve hastaların bakımı, çocuk büyütülmesi gibi işlevleri bu tür bilgiyi gerekli kılıyordu. (Frugoni, 2005:365) Cadı yakıştırmasının ardında toplumsal çalkantılar, salgın hastalıklar, kıtlık dönemleri gibi felaketler de etkili olmuştur. On üçüncü yüzyılda Aquinnolu Tommaso, kadınların cadılığa erkeklerden daha yatkın olduğunu söyler. Kadın karşıtı söylemin kökenleri Aziz Augustinus'a kadar uzansa da özellikle on beşinci yüzyılda, Rönesans'ın başlangıç süreçlerinde kadın(cadı) karşıtı söylemde belirgin bir artış olur. (Akın, 2004:142) Kadınların zihinsel ve ahlaki açıdan yaratılışça erkeklerden daha zayıf olduğu görüşünü tekrarlayan çalışmalar bu dönemde artar. Kadın karşıtı

önyargıların dönemin kanaat önderlerince sürekli tekrarlanması, cadı avı cinnetinde cadılıkla suçlandırılan kadınların acımasızca işkenceden geçirilmesinde, yakılmasında payı yüksektir.

Kadınların bekâreti meselesi, Antik Yunan'da ve Roma'da olduğu gibi Hristiyanlıkta da çok önemsendi. Bakirelik kızların ün üstün değeri olarak görülüyor, yalnız dinsel değil sosyal yaşamda da yüceltiliyordu. Kilise babaları dul kadınları tekrar evlenmekten caydırmaya çalışıyorlardı. Dördüncü yüzyılda Aziz Kyrosostomos, erkeklerin yaratılışı gereği “kendisinden önce başkalarının yararlandığı” kadınları değil, ilk ve tek efendisi oldukları kadınları sevdiklerini ileri sürüyordu. Bakire köle kızlar daha yüksek bedelle satılıyor, yaşı küçük kızlarla evlenme yaygınlaşıyordu. (Rouselle, 2005:311) Bakireliğin yüceltilmesi, Bakire Meryem kültünün gelişmesiyle onuncu ve on birinci yüzyıllarda iyice güçlendi. Hristiyanlık söz konusu yüceltmeyi Kutsal Kitap'a dayandırmaktaydı. (L'Hermite-Leclercq, 2005:205) Umberto Eco'ya göre, kilise babalarının seks konusundaki derin nefretinden kaynaklı olarak, kadını günah kaynağı olarak görmeleri ve mistik kadın düşmanlığı ortaçağ manastırlarında kesinlikle vardır. (Eco, 2014:26) Günah işleme korkusu, dünyevi yaşamdan kaçışı getirmiş, geleneksel ataerkil bakışla birleşen bu yaklaşım kadınlara toplumsal yaşamda erkeklerle eşit pozisyonda olmalarına olanak vermemiştir. Kadının “ilk günahın taşıyıcısı olarak görülmesi, patristik yorumda kurallaştırılmış, kadına yönelik geleneksel önyargılarla birleşerek kadınların toplumsal yaşamda resmi ve üst düzey görevlerde bulunmaması gerektiği düşüncesinin zeminini hazırlamıştır.

Ortaçağ'da İmparatorluk ailesinden kimi kadınlar, imparatorun annesi ya da oğlu kimliğiyle iktidarda dolaylı olarak etkili olsa da, kadınlar toplumsal yaşamda ataerkil hiyerarşik düzenlemeden dolayı ikincil konumda olmuşlar, kimi zaman da engizisyonun kadınlara yönelik dinsel politik zalimce uygulamalarına maruz bırakılmışlardır.

Ortaçağ düşünürleri, erken dönem Kilise babalarının öğretilerinden, halk anlatılarından, Eski Ahit ve İncil hikâyelerinden, Aristoteles'in yapıtlarının Hristiyanlaştırılmış yorumlarından yararlanarak, kadınların iradelerini erkeğe bağlamaları düşüncesini temellendirmeye çalıştılar. Kadın iradesini kocasına bağlamalı, kocasına koşulsuz itaat etmeliydi Koca karısının efendisiydi. Manastır yaşantısı bekâr kalmayı seçen kadınlar için tek alternatifti. Kadınlar manastırda

çeşitli sanatsal çalışmalar, el yazmalarının kopyalarının çıkarılması gibi etkinliklere ilgilendiler. Gandersheim'lı Hrotswitha gibi dinsel ve laik edebiyat yapıtları üreten yazarlar, Bingenli Hildegard gibi düşünürler Ortaçağ boyunca sınırlı örnekler olarak kaldı.

Kadın, Hristiyan varlık hiyerarşisinde erkeğe göre daha aşağıda konumlandırılmasına karşın evlilikte ondan beklenenler kadını merkezi bir konuma yerleştiriyordu. Kilise entelektüellerine göre iyi bir kadın sadık bir eş, saygılı bir gelin, evi başarıyla çekip çeviren bir kâhya, düşünceli bir anne olmalıydı. (Vechio, 2005:106) Ev kadının doğal alanı olarak görülüyordu. Kadının ev odaklı yaşamı onun “doğal işlevi” için en uygun olandı. Karı, anne ve mükemmel ev idarecisi olması beklenen kadın için ev hem manevi hem de dinsel bir alandı aynı zamanda. Bu yükümlülükleri başarıyla yerine getiren kadın Tanrının da takdirini kazanmış olacaktı. Hristiyan aile öğretisi kadınlara, kutsal aile birliğini sessizce ve kocasına koşulsuz itaatle sürdürmesi gerektiğini öğütüyor onlara ideal rol modeli olarak Meryem Ana'yı gösteriyordu.

Akrabalık ilişkileri üzerine kurulu Ortaçağ toplumunda kadınların doğurganlık işlevleri, soyun devamlılığı dolayısıyla mülkiyet aktarımı için en önemli araçtı. (Valerio, 2014:318) Ortaçağ hanedanlık sisteminde iktidar babadan oğula geçişi ve egemenlik ilişkilerinin bir aile çevresinde oluşurdu. Kadınlar bu ilişkilerin içinde, hanedanın devamı yani egemenlik ilişkilerinin sürmesi için önemli unsurdu. Kadın evlilik anlaşmalarının nesnesi ve iktidarı “barışçıl” yollarla sürdürmenin dolayısıyla mülkiyet ve iktidarın inşasının da önemli araçlarıydılar.

Ortaçağ evlilikleri miras kavramı etrafında şekillenmiştir. Ailenin sürdürülmesi, mal varlığının aktarımı için evlilikler uzun süreli pazarlıkları sonunda gerçekleşen anlaşmalar, olarak yaşamsal bir stratejinin parçasıydı. Evlilik yaşamı kadın için kurallar bütünü anlamına gelmekteydi. Erkek cinselliği katı kısıtlamalar altında değildi. Kadınlardan beklenen ise evlenmemişse bakire olması, evliyse sabırlı olmasıydı. (Duby, 1991:31) Kadınlar uzun Ortaçağ boyunca özellikle kimi zaman lanetlendiler kimi zaman Meryem Ana ve Azizeler kültüyle ve kadın mistikler ve din şehitleri aracılığıyla yüceltiler. Bu tür dinsel amaçlı yüceltmeler, kadını azize ile fahişe ikili karşıtlığı içinde değerlendirmekten öteye geçemedi. Yaşamın dinselleştirilme çabası, erkek

egemen önyargılarla harmanlanarak kadınların günahkâr sapkın varlıklar olarak kabul edilmesine meşru zemin sağladı.

Kilise kültürü, Ortaçağ boyunca farklı boyutlarda ve derecelerde toplumsal yaşamın belirleyici ana unsuru olmuştur. Ortaçağ, kilise odaklı dünya görüşünün egemenliğindedir. Kilisenin, hiyerarşik varlık anlayışı kadına bakışta kendini açık biçimde gösterir. Her ne kadar Meryem Ana kültü kadını annelik üzerinden yüceltiyor gibi görünse de “lekesiz doğum” ve bakirelik kültü aslında aşkınsal bir dünyanın yüceltilmesidir. Toplumsal alanda kadınların erkeklere göre ikincil, yetersiz ve “ilk günah”ın taşıyıcısı olduğu ön kabulü egemendi. Ortaçağ’da toplumun Hristiyanlaştırılma çabası kadına yönelik kadim önyargıları besledi. Kadın, ilk günahı işleyen kişi olarak cennetten kovulmaya neden olmuştu ve erkekleri, günaha çağırabilirdi ve bu nedenle kadına yönelik kilisenin temel algısı onun tehlikeli olduğu yönündeydi.

Antik Yunan demokrasisi, kadınları erkeklerle eşit vatandaş olarak görmemiştir. Kadınları doğaları gereği bedensel ve zihinsel açıdan eksik varlıklar olarak gören Aristoteles gibi kanaat önderleri, kadının erkeğe tabi olmaları gerektiğini, doğaya bunun uygun düşeceğini savunmuşlardır. Kadınlar daha çok ev içi bir yaşantının içine sıkışmış, kimi dinsel etkinlikler dışında ev dışındaki yaşantıları sınırlı kalmıştır. Roma’da kadın, Antik Yunan kadınına göre sosyal yaşamda biraz daha görünür olsa da bir erkeğin vesayetindeydi ve kamusal alanda kendilerini ifade etme, kamusal görevler alabilme hakları yoktu. Kadının temel işlevi çocuk doğurmak, ev içi işleri çekip çevirmek olarak görülüyordu. Vesta rahibeleri dinsel kimlikleriyle toplumda saygın olsalar da üst düzey dinsel görevlerde bulunamıyorlardı. Ortaçağ’a hâkim karakterini kazandıran Hristiyanlık inancı Erken dönemlerde tüm inananların eşitliği mesajı üzerinden örgütlenmeye başlasa da kilise babalarının kadın karşıtı yorumları geleneksel ataerkil önyargıları pekiştirmiş, kadınlar insanlığın cennetten kovulmasına neden olan günahkârlar olarak algılanmışlardır. Hristiyanlık ideolojisinin kadını erkeğe koşulsuz itaat etmeye zorlayan söylemi, kadının emeğinin, cinselliğinin kontrol altına alınmasını sağlamaya hizmet etti. Kilisenin önerdiği ahlakçı yaşama modelinin kadınlara karşı çok katı olan normatif yapısı Ortaçağ’ın çözülüş süreçlerinde ve Rönesans’tan sonra bile uygulama alanı bulmayı sürdürdü.

B. Antik Yunan'dan Rönesans'a Sanat Yapıtlarında Kadın Betimleri

Sanat yapıtları, insanın yaşamı algılama biçimini, zihinsel yapısını, toplumsal gelişimini de gösterir. Sanatsal formların izinin sürülmesi, insanın yaşamı nasıl algılamış olabileceğine ilişkin ipuçları sağlar. Sanat yapıtları ait oldukları toplumsal yapıların, cinsiyet farklılıkları ve cinsiyet algısına ilişkin görüşleri de yansıtır. Sanat yapıtları üzerinden Ana tanrıça kültü, kadının doğurma işleviyle toprağın bereketi arasında kurulan benzerlik ilişkisinden kaynaklanıyordu. Evren doğum hikâyeleri cinsel temellidir. Tarih öncesi dinler kadını evrensel olarak doğayla özdeşleştirir, kadın bereketin içkin ilkesi olarak görülür. Tarım ve avcı toplumlarının doğaya bağımlı oluşu, ticaret ve zanaatın gelişmesiyle iklim ve coğrafyaya bağlı kısıtlardan özgürleşme, doğanın kenara itilmesi kadın konumunu da zayıflatmıştır. (Paglia, 2004:20) Antik Yunan tanrıçaları, Olympos tanrıları ve tanrıçalarının sorunları görüşmek üzere birlikte toplanmaları kadınlarla erkeklerin sosyal yaşamda daha eşit bir statüde olduğu dönemlerin işareti olmalıdır. (Şenel, 1970:45) Bilinen en eski sanat yapıtlarından biri olarak kabul edilen ve 32.000 -27.000 arasına(Paleolitik dönem)'e tarihlendirilen “Willendorf Venüsü” Ana Tanrıça kültüyle ilişkilendirilir. İlk kadın imgelerinin ana tanrıçalar olduğunun düşünülmesi, kadının bedensel işlevleriyle, doğa arasında bağlantı kurulmasından, yaşamın üreticisi olarak algılanması ve bereket kültürleriyle ilişkilendirilmesindendir. Willendorf Venüsü incelendiğinde, yuvarlak karnı, büyük memeleri ve vurgulanmış cinsel organıyla “doğuran ve besleyen” bir bedenin sembolleştirildiği görülebilir. Willendorf Venüsü, kadının doğurganlığını şematize eder. (Şekil 1)



Şekil 1. Willendorf Venüsü

Neolitik dönem(M.Ö 10.000), Neolitik devrimi olarak da adlandırılır. Tarımın başlangıcı bu döneme tarihlendirilir. Cinsiyete dayalı iş bölümünün de bu süreçte pekiştiği düşünülmektedir. Tarım daha çok kadın etkinliği olduğundan, bitkilerin topraktan doğuşuyla, kadının doğurma özelliğiyle arasında analoji kurulmuştur. “Toprak ana” ya da “ana tanrıça” inancı tek başına doğurganlıkla ilgili değil aynı zamanda kadının ekonomik alandaki üstünlüğü ile de bağlantılıydı. (Şenel, 2001:169) Çatalhöyük’te bulunan Ana Tanrıça heykelciğinde ana figür tahtında oturmaktadır. (Şekil 2)



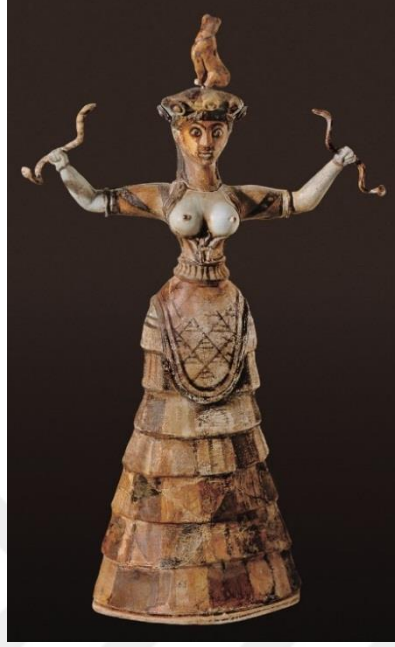
Şekil 2. Ana Tanrıça Heykeli

Doğurganlık simgesi olması yanında, hayvanlara hükmetmeyi temsil ediyor olabilir. Böyleyse, Sümer, Babil, Mısır ve Anadolu ve Yunan tanrıçalarının ilk örneği olmalıdır. (Fleming-Honour, 2016:35) Karnı ve memeleri belirgindir. Elleri kayıptır. Bileklerinin duruşundan ellerini iki yanında duran ve aslan olduğu düşünülen figürlerin başına koymuştur.

Minos(M.Ö.2000) uygarlığının en görkemli sanat yapıtları Knossos sarayında bulunmuştur. Az sayıdaki dini imge içeren heykellerden olan ve “Yılan Tanrıçası” olarak bilinen heykeldir. (Şekil 3) Göğsü çıplaktır, üzerinde uzun kat kat bir etek başında da aslan figürü vardır. Ellerinde sonsuz yaşamı temsili olan yılan tutması ana tanrıça kültürüyle ilişkili olduğunu düşündürür.

Girit'te üçüncü binyılın ortalarından itibaren kullanılan çeşitli taşlardan yapılmış mühür resimlerinde “Yılanlı Tanrıça”ya benzer figürler bulunmaktadır. İki yanında iki aslan olan kat kat kabarık etekli göğüsleri açık figürle, ağaçların altında oturan, çevresindeki kadınların çiçekler sunduğu figür “Yılanlı Tanrıça” gibi giyinmişlerdir ve aynı üslup özellikleri gösterirler. Kadın figürlerin bu tür gösterimleri “hayvanlar egemeni” olan tanrıçayı, Ana Tanrıça'nın farklı görünümünü temsil ettiğini düşündürür. Kült ya da adak nesneleri olduğu da düşünülebilir. (Mansel, 2011:53-59) Her üç yorumun da ortak yanı, dinselikle ilgili olmasıdır. Knossos sarayındaki minyatür fresklerde, zengin giysileriyle

oturan kadınlar ya da rahibeler, dinsel törenleri izleyen kadınlar olması, boğa oyunları betimlerinde erkek ve kadın figürlerin olması, gösterişli giysileriyle kadın alayları, kadınların dinsel ve sosyal yaşamda etkin olduklarına işaret eder.



Şekil 3. Yılanlı Tanrıça

Üretim biçimlerinin gelişimine bağlı olarak, toplumsal yapının bir karakteristiği olarak toplumsal normlarda değişim olması da kaçınılmazdır. Üretim tekniklerinin gelişmesi, deniz ticaretinin yoğunlaşmasına, donanmanın güçlenmesi de Antik Yunan'ın emperyalist bir politika sürdürmelerini sağlamıştır. Tarıma dayalı üretimde kadınların başat konumda olmaları ve kadının doğurganlık işleviyle doğanın bereketi arasında kurulan benzerlik ilişkisi de değişmişti. Antik Yunan'da M.Ö. altıncı yüzyılda Yunanistan'ın ilk taş tapınakları yapılmaya başlandı. Perikles döneminde(425-429) inşa edilen Parthenon'da şehrin koruyucu tanrıçası Athena'nın heykeli dikilmişti. Pheidias'ın altın ve fildişinden yaptığı heykelin boyu 12 metreydi ve deniz aşırı ticaretten zenginleşmiş Atina'nın gücünün sembolize eden bir kutsal ikon olmasına karşın, insan bedeninden idealize edilmiş bir formdu.

Gombrich Antik Yunan sanatının Mısır gibi Doğunun eski uygarlıklarından farklı olarak daha insani ölçülere çekilmiş olduğunu belirtir. Heykel sanatında da sanatçı, insan vücudunu nasıl imgeleştireceğini kendisi bulmak isteyen sanatçı bunun için de gözlem yönteminden yararlanmış, gördüğü açıda gibi

resmetmeye başlamıştır. (Gombrich, 2014:78) İnsani özellikler yükledikleri tanrılar adına diktikleri tapınaklarda da ideal forma ulaşma çabası, denge, armoni, bütünsellik, simetri arayışı görülür. Antik Yunan’da sanatı tanrısalla bağlantılı olarak idealleştirilmiş güzellik imgesini önemsemiştir. Bununla birlikte tapınaklardaki tanrılar ve tanrıçaların kült heykelleri insan bedeninin idealize edilmiş formlarıydı. Heykellerdeki form idealizasyonu, tanrıların dünyasını yansıtmaya çabasıyla ilişkili olsa da, tapınak alınlığındaki rahat duruşlu insan figürleri, insani duyguları gerçekçi biçimde yansıtmaya başlar. M.Ö. beşinci yüzyıl’da Perslere karşı kazanılan zafer, felsefenin gelişmeye başlamasıyla entelektüel yaşamdaki değişimler, Atina demokrasisinin gelişimi gibi olgularla birlikte yeni bir bakış açısı gelişir. Protagoras’ın “her şeyin ölçüsü insandır” deyişinde özetlediği gibi insanın kendisini ve doğayı algılamasının dönüşümü, sanatlarda da kendisini göstermiştir. Tanrıların belirli bir eylemi gerçekleştirirken betimlenmeleri, insanlaştırılışına Knidos Afroditi örnek gösterilebilir. (Şekil 4)



Şekil 4. Praksiteles, Knidos Afroditi

M.Ö. beşinci yüzyılda başlayan dönüşüm M.Ö. dördüncü yüzyılda belirginleşmiştir. Romalıların yaptığı kopyalarından bildiğimiz Knidos Afroditi ilk anıtsal nü olmasıyla ve daha sonraki dönemlerde benzerleri çokça yapılan bir duruşun ilk örneği olmasıyla önemlidir. Antik dönemde “pudica” olarak bilinen ve iffetlilik göstergesi olarak bir eliyle kasık bölgesini örtmektedir. Bakışı kapatılmaya çalışılan duruş arzu uyandırma amacıyla cinselleştirilmiştir.

(Salomon, 2014:180) Heykeltraş Praksiteles, Aphrodite'yi hamama gireceği an betimlemiştir. Tanrıça heykelinin natüralist bir yaklaşımla tamamen çıplak temsili eril iktidarın kadını görme biçiminden bağımsız değildir.

Bir vazo resminde genç savaşçının ayak duruşu statik değildir. Yanındaki kalkanı da karşıdan gösterilmemiştir. Savaşçı, anne ve babası olarak yorumlayabileceğimiz iki figürün arasındadır. Üç figür de farklı pozlardadır. Erkek öğüt verir gibi görünmektedir, ağırbaşlı bir ifadesi vardır. Kadın elinde oğlunun miğferini tutmaktadır. Kolunu kaldırmış birazdan miğferi oğlunun başına yerleştirecek gibidir. (Şekil 5)



Şekil 5. Figürlü Vazo

Dionysos kültünün şarap tapım törenlerindeki Maenadları(Dionysos'un kadın müritleri) betimleyen M.Ö. beşinci yüzyıla ait bir vazo resminde, kadınlar şarap doldurmakta, dans etmektedirler. Uzun, dökümlü elbiseleri, başlarında yapraklı taç vardır. Uzun dağınık saçlarıyla zarif biçimde betimlenmişlerdir. (Şekil 6)



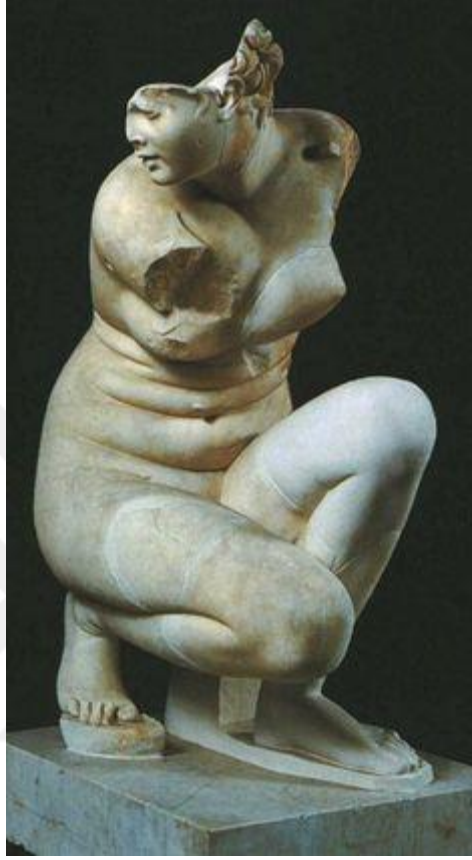
Şekil 6. Maenadlar-Figürlü Vazo

Helenistik dönemin sanatında, idealizasyondan çok gündelik gerçeklik, beden duruşuyla psikolojinin yansıtılması yaklaşımı ağır basar. Yunanlı sanatçı yüzlere kişisel bir ifade vermekten, duyguyu yüzlere yansıtmaktan dördüncü yüzyılın sonlarına kadar kaçınmıştır. Helenistik dönemde çıplak Aphrodite heykelleri de görülmeye, tanrıçanın cinsellikle ilgili oluşu öne çıkmaya başlar. Milo Venüsü, kişisel yüz ifadesi, vakur duruşu ve beden güzelliğinin öne çıkarılışıyla, Yunan tapınak heykellerinden farklıdır. (Şekil 7)



Şekil 7. Milo Venüsü

Cinsellik vurgusu “Çömelen Aphrodite” heykelinde de görülür. Sanatçı tanrıçayı, gündelik bir pozda, ifadeci biyaklaşım, anlık bir hareketin gerçekçi içinde yansıtmıştır. Bu durum tanrıça imgesinin farklılaşması, kadın bedeninin erotik erkek bakışıyla yansıtılması olarak değerlendirilebilir. (Şekil 8)



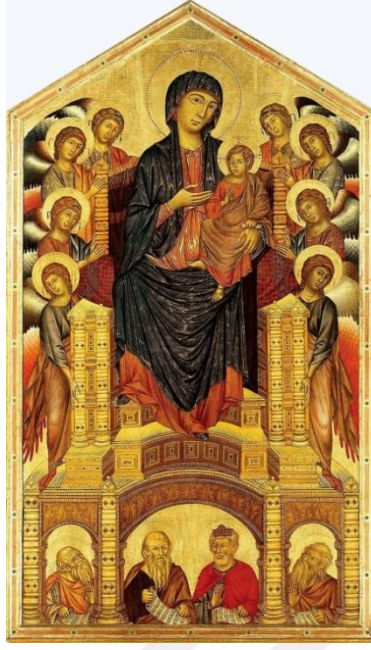
Şekil 8. Çömelen Venüs

Ortaçağ sanatında dinsel temalar hâkimdi ve kadın temsilleri kutsal kitap yorumlarına dayalı olarak gerçekliyordu. Toplumu din adamları yönlendiriyor, kilise kurumu sanatsal çalışmaları dine hizmet edici bir araç olarak görüyordu. Derinlik ve mekân kavramı önemsenmiyor iki boyutlu ve arka planda ideal uzam kabul edilen altın yaldızla kaplanıyordu. (Şentürk, 2012.27) Tekvin’deki Âdem ile Havva’nın yaratılış öyküsünde Havva, cennetten Âdem’in kaburga kemiğinden yaratılmıştır, şeytana uyarak yasak meyveyi koparıp Adem’e vermiş ve cennet bahçesinden kovulmalarına neden olmuştur. Resim tarihinde bu sahnenin anlatıya uygun biçimde betimlenmiş pek çok örneği vardır. (Şekil 9)



Şekil 9. Âdem ile Havva

Ortaçağın estetik anlayı belirleyen kilisenin dini yorumlama biçimiydi. Kilisenin dayattığı yorumu betimleyen sanatçı, inancın yayılımı için Tanrı'ya hizmet eden inanan konumununundaydı. Figürlerin kutsal kimliklerini vurgulamak amacıyla ve kişilerin dinsel hiyerarşideki konumlarına göre oluşturulan kompozisyonun arka planında kullanılan altın yaldız ruhani dünyayı simgeliyordu. Cimabue'nin Aziz Trinata Madonnası(1285) adlı yapıtında Meryem ile Çocuk İsa merkezde ve öteki figürlere göre daha büyük betimlenmiştir. (Şekil 10) Meryem'in lacivert pelerini az da olsa bir hacim duygusu, meleklerin konumlandırılma biçiminin hafif derinlik algısı oluşturması Ortaçağ betimleme anlayışının dışına çıkılmaya başlandığına işaret eder. Buna karşın mekanın belirsiz oluşu, yoğun altın yaldız kullanımı Chimabue'nin, atmosferi ruhani kılmak için geleneği sürdürdüğünü gösterir.



Şekil 10. Cimabue, Aziz Trinata Madonnası

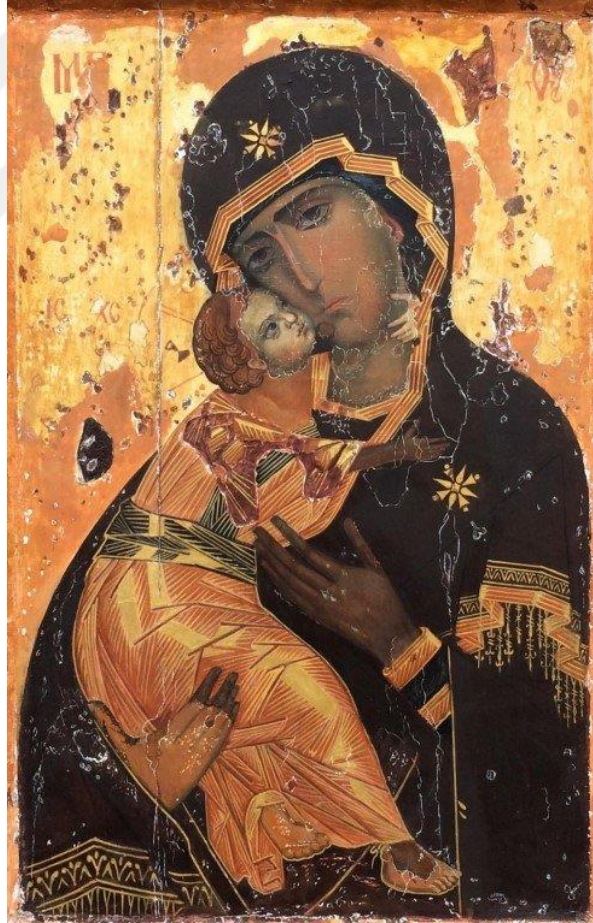
Onüçüncü yüzyıla ait bir mezmurlar kitabındaki bir minyatürde, Âdem ile Havvanın baştan çıkarılışı sahnesi betimlenmişti. (Şekil 11) Yılanın bir kadın görünümünde sunulması günahın eril bir bakışla yorumlanması olarak görülebilir. (Frugoni, 2005:339) Havva'nın şeytan karşısındaki zayıflığı insanlığın lanetlenmesine neden olduğundan, Bakire Meryem dışındaki tüm Havva kızları da tehlikeli görülüyordu.



Şekil 11. Günaha Girme ve Düşüş

Erken dönemlerden itibaren Hristiyan sanatında Meryem Ana, betimleri ortaya çıkmış, süreç içinde çeşitli biçimde tipleştirilmiş, ideal bir varlık olarak gösterilmiş, tapınma imgesine dönüşmüştür.

Sanatta kadın betimleri Ana Tanrıçalardan Hristiyan azizelerine ve Meryem Ana betimlerine çeşitli biçimlerden geçmiştir. Sanatsal formlarda kadın temsilleri, tarihin kadim dönemlerinde analık işlevi üzerinden bir tapınç nesnesine dönüştürülen kadın imgesiyle karşımıza çıkar. Antik Yunan'da tanrıça figürleriyle idealize edilen kadın, Helenistik dönemde daha gündelik ve cinsel bakışla sunulur. Ortaçağın dinsel odaklı bakışı kadın temsilleri için de geçerlidir. Süreç içinde konuların anlatı kalıpları değişse de Hristiyan ikonografisi dinsel anlatılarla oluşturulmuştur. Kadın temsillerine de kilise entelektüellerinin kutsal kitap yorumları çerçevesinde yaklaşmış, kadın günahkâr ya da azize biçiminde betimlenmiştir.



Şekil 12. Meryem ve Çocuk İsa

Ortaçağ'ın hiyerarşik toplumsal yapılanmasına koşut olarak, sanatsal gösterimlerde de hiyerarşik bir anlayış vardır. Skolastik düşünce görsel betimlenin de temel mantığını ve kendine özgü bir kurmaca bir simgesel düzen barındırır.(Tükel, 1996:126) Ortaçağ sanatının mistik atmosferinde Meryem, kilise babalarınca Havva'nın karşısında konumlandırır. Günahkâr Havva, tanrı buyruğuna karşı gelmiştir, Meryem ise insanlığı kurtuluşa kavuşturacak kişinin annesidir ve “ebedi bakire” olarak yüceltilir kimi dönemlerde tanrısallık atfedilerek, ana tanrıça kültlerinin özellikleri yüklenir. (Şekil 12) Meryem, M.S. 431'de toplanan Efes Konsil'inde Meryem, Tanrının annesi(Theotokos) ilan edilir(Campbell, 2000:328) Tanrının annesine kimliğiyle Meryem, inananların ebedi kurtuluşunda aracı konumuna yükseltilir. O Tanrının annesi, “ebedi anne”dir ve bu özelliğiyle kadim ana tanrıçalara bağlanır.(Şekil 13)



Şekil 13. Tahtında Oturan Meryem ve Çocuk İsa

İnsan uygarlığı kadim tarihlerde, kadının bedensel işlevlerinden dolayı doğa ile arasında bir benzerlik ilişkisi kurduğundan tapım ve adak nesnelerini kadın biçimli olarak formlaştırmıştır. Çeşitli kültürlerdeki tanrıça figürleri doğurganlığı bereketi, sonsuzluğu ve varoluşun gizemli güçlerini sembolize etmiştir. Üretim biçimlerinin süreç içinde dönüşmesi, gizem kültürlerinde başat konumda olan doğa ile bütünleşme düşüncesinin ve ana tanrıça tapımının yerini insan biçimli idealize edilmiş tanrı düşüncesine ve ideal formlara bırakmıştır. Kadın betimleri de bu

doğrultuda dönüşüme uğramıştır. Roma’da kadın, eril cinsel bir bakışla yorumlanmış, Hristiyanlık inancının baskın karakterini kazandırdığı Ortaçağ betimlerinde de ya cennetten kovulan Havva olarak ya da ona karşıt biçimde konumlandırılan Meryem formunda kurgulanmıştır.

C. Antik Yunan’dan Rönesans’a Odağında Kadın Olan Tiyatro Metinlerindeki Kadın Temsiliyetleri

1. Trakhisli Kadınlar(437-432) Oyununun İncelenmesi

Sophocles, MÖ 496 – 406 yılları arasında yaşamıştır. Beşinci yüzyıl Atinasının en parlak olduğu süreci de, çöküş sürecinin başlangıcını da yaşamış bir tragedya yazarıdır. Araştırmacılarca, Sophocles’in salt bir oyun yazarı olarak değil, önde gelen bir Atina yurttaşı olarak kendisine verilen resmi görevleri yerine getirerek de halkına hizmet ettiği bulgulanmıştır. O yalnızca “halkının öğretmeni” değil, bir düşünür, kanaat önderiydi. Latacz’a göre, tragedya yazarı olarak klasiğin gelişiminin temsilcisidir.(Latacz, 145, 157) Sophocles, Tragedya formuna yenilikler getirmiş, üçüncü oyuncuyu eklemiş, ilk boyalı dekorları kullanan yazar olmuştur. Oyun kişilerini birer karaktere dönüştüren, kişilerin konuşma özelliklerini kişiliklerine uygun kuran Sophocles, koroyu da oyunun organik bir parçası yapmıştı. (Nutku, 2000:38) Sophocles’in yüz yirmi oyunundan bugüne, yedi oyununun tam metniyle bir satir oyunundan kimi fragmanlar ulaşmıştır. Antigone, M.Ö. 440 civarında yazılmıştır. Sophocles, Antigone, Kral Oidipus ve Oidipus Kolonos’ta ile birlikte bir üçleme oluşturmuştur.

Trakhisli Kadınlar Kral Herakles’in Deianeira ile evlilik sürecini konu eder. Deianeira, kendisiyle evlenmek isteyen nehir Akhelos’la savaşıyor ve onu yenen Herakles’in karısıdır.. Herakles, sık sık yeni maceralar peşine düştüğünden evde değildir. Kocasını kahraman Herakles’in yolunu gözlemektedir. Oğlunu Herakles’i aramaya gönderir. Herakles sefere çıkmadan önce karısına bir yaprak verir. Bunun anlamı, eğer on beş aylık bir süre içinde dönmezse önünde ya “ölüm ya sonsuz mutluluk” seçenekleri olacaktır. Deianeira kocasını kaybedeceğinden korkmaktadır. Herakles sağdır, zafer kazanmıştır. Ganime olarak getirdiği kadınlar arasında âşık olduğu bir genç kız da vardır. Kızın babası Kral Euritos’tan onay alamayınca onu öldürmüş, ülkesini de yakıp yıkmıştır.

Herakles'in aşkını yeniden kazanmak isteyen ona bir aşk sihri yapan Deianeira istemeden onun yoğun acılar çekerek ölmesine neden olur; kendisi de intihar eder.

Herakles, nehirle savaşırken “güzelliğime bir zarar gelecek korkusuyla bir köşeye sıkışıp oturmuştum” diye anlatır güzel Deianeira. Herakles'i, çok seven Deianeira'nın “mutlu” evliliği tehlikededir. Bu sadık, masum, güzel iyi yürekli bir kadındır. Oyun boyunca yaşamının odağında Herakles olan bir Deianeira vardır karşımızda. Ya kocasının yolunu gözleyip onun için gözyaşı dökmekte, ya da onu kendisine yeniden âşık etmek için hile planlamaktadır. Oyun Deianeira'nın yakınmalarıyla başlar

Evlilik odaklı yaşayan Deianeira için evlilik kocası ya da çocukları için acı çekmektir. Evlilik kadın için yaşamın yeni bir evresin başlangıcıdır ve yeni acılarla birlikte gelmiştir.

DEIANEIRA: (...) “İnsan, artık ben bakire değilim diyeceği zamana kadar mutlu mesut bir yaşam sürer. Fakat bundan sonra insanın başına yeni dertler gelir.”(Sophocles, 2010:66)

Başlangıçta savaş ganimeti olarak getirilen kadınlara duygudaşlık gösterir. Yurdundan sürülen, sevdiklerini kaybeden kadınlara insancıl yaklaşır. Kadınlardan birine kocasının âşık olduğunu öğrendikten sonra söylem değiştirir. O masum bir “kız” değil, kocasıyla yatan bir “kadın”dır. Ya ağlayıp sızlayacak ya da kocasının aşkı için mücadele edecektir. Heracles'e tılsımlı bir elbise giydirmeyi başarır ne var ki planlamadığı şeylere neden olur çabası. Bir kehanet işler ve Deianeira'nın hazırladığı giysi Herakles'in bedeninde ölümcül yaralar açar. Çektiği acılar onun “aynı bir kadın gibi hıçkıra hıçkıra” ağlamasına neden olur. Herakles için inanması güç olsa da kendisi gibi bir kahraman şimdi ağlamaya yani “bir kadın gibi davranmaya” başlamıştır.

Deianeira, İyi niyetle başladığı şeyin böyle sonlanmasıyla kendisini öldürür. Deianeira'nın kendisini görme biçimi ataerkin kadını sunma biçimine uygundur. Kocasının öleceğini öğrendiği an kendisini öldürmeye koşar. Kendisi için başka bir varoluş seçeneği olabileceğini düşünmez. Oyun boyunca Deianeira duyarlı, bekleyen, mutluluğunu kocasınının aşkına bağlamış bir kadın olarak karşımıza

çıkar. Ona bir kadınlık erdemleri olarak öğretilen şeylerin temsilcisi olan Deianeira, kendini öldürerek sadakatini de taçlandırmış olur.

Ganimet olarak alınan kadınlar, savaşta yenilen tarafın kadınlarıdır ve esir konumundadırlar, en güzel genç kız Kral Herakles'indir. Üzgündürler ve ağlamaktadırlar. Kral Eurütos'ın kızı İole metanetli duruşuyla ötekilerden farklıdır. Kral kızı olduğundan için doğuştan getirdiği varsayılan "soylu" bir duruş sergiler. Herakles, karısı kraliçe Deianeira için nehir tanrısıyla savaşmış onu öldürmüştür. İole'ye âşık olan Herakles, kızın babasını ikna edemeyince onu öldürmüş ülkeyi de yakıp yıkmıştır. İole ve Deianeira üzerinden kurulan karşıtlık geleneksel ataerkil bakışın kökenleri konusuna da ışık tutar. Âşık olunan kadın genç ve güzeldir, evli olunan olgun ve vefakârdır. İkisinin ortak yanıysa savaşarak kazanılmış olmalarıdır. Savaşan erkeğin asıl ganimeti kadındır.

Sophocles'in kurduğu Deianeira karakterinin tek mutluluk kaynağı kocasına olan aşkıdır. Evi ve kocası yaşamının eksenindedir ve var oluşu bunlara bağlıdır. Herakles için sürekli bir endişe duyan, gözyaşları döken Deianeira için kocası olmayacaksa yaşamasının anlamı kalmamıştır, kendisine bedensel cezaların en büyüğünü verir, kendisini öldürür. Sophocles, Trahisli Kadınlar'da yukarıdaki repliklerden de anlaşılacağı üzere, kadının varlık nedenini erkeğe bağlamış, kocası ölünce Deianeira'yı da ortadan kaldırarak, kadının yok edilmesi üzerinden katharsisi amaçlamıştır.

2. Antigone(M.Ö.442-441) Oyununun İncelenmesi

Kral Oidipus öldükten sonra oğulları, Eteokles ile Polyneikes'in sırayla Thebai'yi yönetmeleri gerekirken Eteokles sırası gelince kardeşine tahtı bırakmaz. Polyneikes, yanına aldığı yabancı prenslerle Thebai'ye saldırır, yenilirler. Kardeşler birbirlerini öldürdüklerinden, en yakın erkek akrabaları olduğu için dayıları Kreon tahta geçer. Eteokles için görkemli bir devlet töreni yaptıran Kreon, Polyneikes'i Argoslularla işbirliği yaptığı için cesedini gömdürmeyip kurda kuşa yem etme, cesedi gömmeye cüret edenlerin de ölümle cezalandırılmalarını emreder. Antigone, bu durumun tanrısasal yasalara ve aile hukukuna göre uygun bulmadığından kardeşini gömmeye karar verir ve kız kardeşi İsmene'den yardım ister. İsmene başlangıçta bu isteği kabul etmez. Antigone tek başına kardeşinin üzerine toprak atarken yakalanır. Artık İsmene'de

onun yanındadır. Oğlu aynı zamanda Antigone'nin nişanlısı Haimon'un karşı çıkışına ve kâhin Teiresias'ın uyarılarına aldırmaz etmeyen Kreon, Antigone'ye diri diri gömölme cezası verir. Kreon bu kararından vaz geçtiğindeyse iş işten geçmiştir artık. Antigone, Haimon ve Kreon'un karısı kendilerini öldürürler. Kreon pişmanlık ve acılarla baş başa kalır.

Antigone, kutsal bir görev olarak gördüğü gördüğü kardeşinin cesedini takdis etme eylemini gerçekleştirirken yakalanır. Antik Yunan kültüründe kadınlar, ölümle ve doğumla ilgili ritüellerde kritik bir rol oynarlardı. Doğuma yardım eden, anne ve bebeği arındırma ritüelinin ardından erkeklerin karşısına çıkaran kadınlardı. Aynı biçimde, ölüm törenlerinde de kadınlar etkindi. Ölenin yakını olan kadınlar ölen kişi için ağıtlar yakarak ölüm ritüelini yönetirler; yıkayıp, parfümledikleri ve beyazlara sardıkları cenazeyi iki gün beklemeye bırakırlardı. (Zaidman, 2005:367) Antigone'nin, Kreon'un kararını hiçe sayması, yakalandığında muhafızın anlattığı üzere, "hiç ürkmemesi, gözünü bile kırpmaması" onun haklılığına inanmasındandır. Cinsiyetçi bir söylemi olan Kreon'un onu cezalandırmak istemesindeki kararlılığının nedeni, Antigone'nin şehrin kanunlarına(Kreon'un koyduğu kanunlar) uymaması ve Antigone'yi cezalandırmamayı "erkekliğine" yakıştıramamasıdır.

KREON: "(...)Eğer bu cüreti cezasız kalırsa o zaman hakikaten ben kadın olmuş olurum, o da erkek.(...) Ben sağ kaldıkça bir kadının hükmü altına girmem. (...)Sabanı olan sürece başka tarla bulur. (...) Bunun için nizamı muhafazaya çalışalım ve bir kadının karşısında boyun eğmeyelim. Çünkü öleceksek, bir erkek elinden ölmek daha iyidir. Hiçbir zaman bir kadını bizi yendiği söylenmemelidir." (Sophocles, 1993:15-17-21)

Kreon, bilici Teiresias'ın felaket kehanetini, oğlu Haimon'un uyarılarını önemsemez. Antigone'yi diri diri bir mezar odasına kapatır. Antigone, kaya mezara kapatılmadan önceki tiradında evlenmeden, anne olmadan, suçsuz yere üstelik ölüme gönderildiği için ağlar.

ANTIGONE: (...) "Ah sevgili kardeşim! Şimdi beni zorla yakalıyor, gelin olmadan, düğün şenliği görmeden, evliliği nimetlerini ve çocuk bakmanın saadetlerini tatmadan, sürükleyip götürüyor. Ben zavallı dostlardan mahrum,

terk edilmiş olarak, canlı canlı ölülerin karanlık çukuruna ineceğim. Tanrıların hangi kanununu çiğnedim ki?”(Sophocles, 1993:28)

Mezar odasına giderken ağlaması, oyunun başından itibaren sergilediği dik duruşundan vaz geçtiğini, otoriteye karşı olan tavrından dolayı pişmanlık duyduğunu göstermez. O, geleneğe ve ailesine, dinsel kurallara bağlı olduğu kadar yaşama da bağlıdır. Kreon yaşamasına izin verse, geleneğin ona biçtiği kadınlık rolünün sürdürecektir. Antigone’nin İsmene’den ve tüm ötekilerden farkı söz ve eylem birliği içinde olması, doğru bildiğini söyleme ve uygulama cesaretidir. Ne var ki ölüme giderken yanında, ne onu alttan alta destekleyen halk ne de tanrılar vardır. Gözyaşları içinde ölüme gider. “Devlet onu idare edenindir” diyen Kreon, “bir kadının karşısında boyun eğmemek” için cezalandırılacaktır Antigone’yi. O “ne dirilerin yoldaşdır ne de ölülerin” ve narin bedeni kardeşinin ölü bedenine bir avuç toprak attığı için kaya mezarına kapatılacaktır. Belki de onu en iyi açıklayan şeyi İsmene söylemiştir. “Sen bir çılgınsın, fakat sevdiğin kimselerin hakiki bir dostusun.” İsmene’nin gözünde Antigone’yi çılgın yapan şey, onun kadın olduğunu unutup, yapamayacağı işlere kalkışmasıdır. Bu anlamda Kreon ile İsmene benzer biçimde düşünmektedirler. Otoriteye başkaldırmak kadın işi değildir. Antigone’yi trajik karakter yapan şeyi şey tam da budur.

İsmene, kadın oldukları için Kreon’un kararlarına uymaları gerektiğini düşünmekte ve güvenli bir yaşam istemektedir. Geleneğe uygun davranan Antigone ‘yi haklı bulmakta ama onun kardeşini gömme önerisini çılgınlık olarak değerlendirmekte, ölüm riskini göze alamamaktadır. Ölüm Antigone oyununda, kadınların yaşamının içindedirler ve kadınlar ölümle bir biçimle ilişkilidirler. Antigone ölümü göze almıştır, İsmene ölümü göze alamasa da ailesinden son kalan kişi olan Antigone’nin de ölümüne katlanmak zorunda bırakılacaktır. Oyunun üçüncü kadın karakteri Euridyke için de ölüm çok uzak değildir. Oğlu Haimon’un kara haberini aldıktan sonra sessizce saraya gider.

KORO: (...) “Belki de oğlunun başına gelen felaketi duyunca bizim önümüzde ağlayıp bağırma istemedi, evlerine çöken bu felaket için içerde, kendi sakin evinde, öteki kadınlarla birlikte ağlamak istedi. Çünkü o taşkınlıklar yapacak kadar düşüncesiz değildir.”(Sophocles, 1993:41)

Koronun, o taşkınlıklar yapacak kadar düşüncesiz bir kadın değildir sözleri, kadının ölüm karşısında bile toplumsal konumuna göre davranması gerektiğine işaret eder. Soylu bir kadın ne olursa olsun duygularını taşkın biçimde dışa vurmamalı, sınıfına yakışır biçimde metanetle yasını tutmalıdır. Oysa Haberci'nin dediği gibi “çok derin bir sükût” da tehlikelidir. Sessizce saraya giden Euridyke sessizce kendisini öldürür.

Antigone, amacı isyan etmek olmayan, geleneğin ona yüklediği sorumluluğu uygulamaya çalışan bir kadındır. Dönemin genel kabulleri gereği, boyun eğen, sessizce kaderine rıza göstermesi gereken bir kadın olmadığını eylemi ve söylemiyle göstermiştir. Karar almış ve uygulamıştır. Tüm bunları yaparken gururundan ödün vermez, dik durarak, inandığı şeyi gözyaşları içinde gerçekleştirir. Oyunun başından sonuna kararlı tutumunu sürdüren Antigone, kırılgan ama direngen bir kadının temsilidir ve tam da bu nedenle, Kreon onu ölüme gönderir. Sophocles, Antigone karakteriyle yerleşik algının dışına çıkan bir kadın profili çizse de irade gösteren, otoriteye karşı doğru bildiğini savunarak kendisine çizilen sınırların dışına çıkan Antigone ölüm cezasına çarptırılır. Antigone'nin ölümü üzerinden kathartik bir etki oluşturulur.

3. Medea(M.Ö.431) Oyununun İncelenmesi

Euripides(M.Ö 480-406) Beşinci yüzyılda yaşayan ve üç büyük tragedya yazarından biridir. Euripides, tragedya tekniğine ve konularına yenilikler getirmesi ve klasik tragedya yapısının dışına çıkmasıyla çağdaş dramın öncüsü kabul edilir. Yunan polis yapılanmasının çöküş süreçlerinde yaşayan Sofist düşünürlerden etkilenen Euripides, onların yaptığı gibi toplumu bir sorunsal olarak ele alır ve tartışır. İlk kez M.Ö. 431'de Büyük Dionysia şenliğinde sergilenen Medea tragedyasında Euripides, olayın gelişim aşamalarını, Medea'nın çelişkilerini, acısını ve öfkesini ahlakçı olmayan bir bakış açısıyla gösterir. İason'un karşısında sözünü sakınmayan bir Medea temsiliyle, kadının toplumda görülme biçimini de ortaya serer. *“Demek oluyor ki Euripides, her gerilemenin aynı zamanda bir yeniliğin habercisi olduğu bağlamında düşünülürse bir gerileme dönemi şairidir. O, söylendiği gibi, yalnız antik tragedyanın yıkıcısı da değildir; onu devam ettirir, yenileştirir, Rönesansımıza aktarır, çapraşık yüreğimizin tüm varlığını kullanarak tragedyayı daha bir insani kılar.”* (Bonnard,

2004:15) Euripides, mitolojik malzememeyi ele alış biçimiyle olduğu kadar, karakterleştirmede de özel bir yeri olan bir yazardır. Karakterleri bireysel varoluşları olan ve kendilene has bir dille konuşan ve çatışan kişilerdir. Bu anlamda Euripides, modern dramın da kurucusu kabul edilmektedir.

Kolkhis kralının kızı Medea, Altın postu almak için Kolkhis(Gürcistan)’e yolculuk eden denizcilerin başı olan İason’a âşık olduğu için, postun Yunanistan’a kaçırılmasında ona yardım eder bu amaçla dönüş yolunda kardeşini öldürür. Korinthos’a sürgün olarak gelirler Medea’nın soyu tanrılara dayanır, büyü yapabilme gücü vardır. Medea ile İason’un iki oğlu olur. İason, karal Kreon’un kızına âşık olur ve Medea’yı ülkesine göndermeye kalkar. Medea, bunun üzerine iki oğlunu ve kralın kızını öldürür. Atası Helios(Güneş)’un gönderdiği kanatlı ejderlerin çektiği bir arabayla kaçır.

Euripides’in Medea’sı, Sütnine’nin mite göndermeler yaparak yakınmasıyla başlar. İçerden ihanete uğramış acı çekmekte olan Medea’nın haykırıışları duyulmaktadır. Medea öfkeli, acı içinde, ihanete uğramış, yabancı topraklardaki yalnız yabancı’dır. Medea’nın çelişkilerini, acısını, öfkesini hümanist bir bakışla olayın gelişim evrelerini aşama aşama ilerleterek işleyen Euripides, kadının toplumda algılanma biçimini, sürgün, öteki olma, ihanet, gibi kavramlar çerçevesinden tartışır.

Medea, sahneye gelmeden ağlamalarını, haykırıışlarını duyarız. Sahneye çıktığındaysa serinkanlıdır, dik durmaktadır. Euripides, Medea karakterine bunu daha uygun bulmuştur. Medea, kadının toplumsal konumunu eleştirmektedir.

MEDEA: “Yaşayan ve bir irade sahibi olan yaratıklar içinde biz kadınlar / Kuşkusuz en zavallılarıyız. /Büyük bir bedel ödeyip / Bir kocaya vardığımızda, onu bedenimizin de sahibi olarak /Kabul etmek zorundayız. (...)” (Euripides, 2006:17)

Medea’nın sözleri kadının toplumsal yaşamdaki konumu açık eder. Bedeni kadına ait değildir. Bir erkeğin “boyunduruğunda” olmaya isyan eder. Savaşta en ön safta yer almayı çocuk doğurmaya yeğlediğini söyler. Savaşçı, kahraman erkek retoriğini alaşağı eder.

Oyunun genelinde gözyaşları içindedir Medea. Çocuklarını öldürme planı onu ağlatmaktadır. Kendisini düşmanlarına güldürmek, İason’un ihanetini

kabullenmekle çocuklarını öldürme düşüncesi arasında gidip gelir. Euripides, Medea'nın iç çelişkilerini, psikolojik gerçekçi bir yaklaşımla ve olayların gelişim aşamalarını gözeterek verir. Çocuklarıyla, gözyaşları içinde vedalaşır.

MEDEA: “Verin ellerinizi bana, sevgili oğlum sen de. Şimdi vedalaşma zamanı. Ah o güzelim elleriniz(...) Ne hoş şey size böyle sarılmak(...)Gidin! Gidin, haydi! Artık bakamıyorum size. Çektiğim acı, çoktan aştı gücümü.”(Euripides, 2006:49)

Kralı ve kızını zehirli hediyelerle öldürdükten sonra çocuklarını öldürme kararı kesinleşir. Kralın ve kızının intikamını almak için zaten öldürülecektir çocukları. Çocuklarının yaşamının kaynağı olan Medea, şimdi onların katiline dönüşecektir. Euripides'in Medea karakteri anne ve büyücü kimliğiyle ikili bir yapı gösterir. Oğullarını öldüreceği için acı çeker ama bir yandan da İason'a acı çektirmek için kötücül intikam duygularına yenilerek oğullarını öldürür. O bir ana tanrıça gibi çocuklarına hem yaşam vermiş hem onların yaşamını sonlandırmıştır.

Euripides, Medea'nın katliamını onun düşünme biçimini örerek verir. Katıksız bir “kötü” değildir Medea ve korkunç eyleminin gerekçeleriyle, toplumun yapılanma biçimi de gösterilir. Medea onları kendi elleriyle öldürmese bile çocuklar her durumda öldürülecektir. Annelerinin suçunu çocuklarına ödeten bir toplumda yaşamaktadır Medea.

MEDEA: (...) “Çünkü ölecekler / Her durumda ve kesinkes ölecekleri için de, onlara hayat ve ben öldürmeliyim onları.”(Euripides, 2006:55)

Medea, tragedya boyunca sürekli ağlasa da dik durmaya çalışan, başına gelenleri kabullenmeyen, aklına koyduğu korkunç düşünceleri eyleme geçirmekten çekinmeyen bir kadının temsildir. Acı çekip inlerken vakur durmaya çalışır, İason'a karşı sözünü sakınmaz. Oyunun temel çatışması da İason ile Medea arasındadır. Medea, oyun boyunca ağlasa da dik durmaya çalışır ve bunu vakur bir duruş sergiler. İason'la tartışır, sözünü sakınmaz.

Oyunun sonunda çatıda atasının gönderdiği bir arabanın içindedir. Yanında iki oğlunun cansız bedeni vardır. Oğullarına son bir kez dokunmasına izin vermez İason'un. Çocuklarını öldürmekle, intikamını en acı biçimde almış, “ta

yüreğinden vurmuştur” İason’u ve tabi kendisini de. Euripides, Medea’yı saf kötü bir karakter olarak kurgulamamıştır ve Medea’ya şu sözleri söyler:

MEDEA: “Yaşam çok acımasız davrandı bana”(Euripides, 2006:55)

Medea, İason’un ihanetini ortak çocuklarını öldürerek cezalandırır. Kendi çocuklarını cezalandırması dolaylı olarak kendisini de cezalandırmasıdır. Paradoksal biçimde İason’u en çok yaralayacak şey kendisini de aynı biçimde yaralayacaktır.

Euripides, Medea oyununda, ihanete uğradığından eşini cezalandırmak için çocuklarını katleden bir tutkulu bir kadın karakter çizer. Medea’nın çelişkilerini, düşünme biçimini de ortaya koyan Euripides, kötülüğün simgesi de olsa iç dünyası olan derinlikli bir karakter olarak betimler Medea’yı. Kanlı eylemini gerçekleştirmeye giden yolda acı çeken, sürekli git gel yaşayan Medea, çocuklarının yaşama nedeni olduğu kadar onların ölümünün de nedeni olduğundan bir anlamda ana tanrıçaların yaşam veren ve öldüren olarak taşıdığı ikili karakter yapısına bağlanır. Medea, ana ve cellat imgesini birlikte taşır.

4. Troyalı Kadınlar(M.Ö. 415) Oyununun İncelenmesi

Euripides, ilk savaş karşıtı edebi metinlerden biri olarak kabul edilen Troyalı Kadınlar’ı Atina ile Sparta arasındaki Peloponessos Savaşı(431-404) sürecinde yazar. Troya Savaşı’nın onuncu yılıdır. Yunan ordusu yakıp yıktığı Troya’dan, zaferle ayrılmak üzeredir. Troyalı erkekler öldürülmüştür; gemilerle yeni “yurtlarına” köle olarak götürecek kadınlar Troya kıyısına toplanmıştır. Kraliçe Hekabe, oğlu, kocası ve tüm yurdunu savaşta kaybetmiştir. Acısı ard arda aldığı feleket haberleriyle katlanır. Kızı Polyksena, ve torunu, Hektor’un henüz çocuk olan oğlu da kurban edildikten sonra gemiler yola çıkmaya hazırdır. Oyunun başında Athena ile Poseidon Troya’yı yağmalayan, tüm kenti yıkan Yunan donanmasını dönüş yolunda yok etme kararı alır. Oyunun sonunda kent ateşe verilirken, ülkelerine ganimetlerle dönen gemiler aslında felakete yalın açmışlardır.

POSEİDON: “Aptaldır kentleri ve tapınakları yerle bir eden / Mezarları, kutsal yerleri yıkan, aptaldır. / Çünkü yakıp yıkan, kendi yıkımını hazırlamaktadır.”(Euripides, 2008:8)

Euripides, Troya’lı kadınların acısının psikolojik ve fiziksel boyutuyla gösterir. Yenik kentin eski kraliçesi Hekabe, oyun başladığında yerde uzanmış yatmaktadır. Acısı, öfkesi ve değişen duygu durumlarıyla psikolojik açıdan gerçekçi bir biçimde yansıtılmıştır. Şafak sökerken uzandığı yerden ağır ağır doğrulur, Hekabe, acılarına karşın dik durmaya, “kalk ey zavallı, kaldır başını yerden” diyerek kendi kendisini ayakta duracak gücü bulabilmek için motive etmeye çalışır.

Felaket haberleri üst üste gelmektedir Hekabe’ye. Kızları, kendisi ve tüm Troyalı kadınlar köle yapılmışlardır ve Yunan topraklarına ganimet olarak götürüleceklerdir. Hekabenin öldürülen oğlu Hektor’un karısı Andromakhe Akkhilles’un oğluna, Hekabenin kızı Kassandra Agamemnon’a, Hekabe ise “aslan payı” olarak Odysseus’a verilecektir.

Kızlarından Polyksena Akkhilleus’un “mezarının hizmetine” verilmiştir, yani “bir ölüye kurban edilmiştir”. Olaya tanık olur Andromakhe.

ANDROMAKHE: “Gözlerimin önünde oldu. Arabadan inip örttüm

Bedenini ve göğsümü parçalayarak yasını tuttum.”(Euripides, 2008:30)

Hekabe, Andromakhe’ye yeni efemdisine saygı göstermesini öğütlerken amacı, torunu, Hektor’un oğlu Astyanax’ın bir gün Troya’yı geri, almak için yetiştirilebilmesidir. Ne var ki, Astyanax Troya surlarından aşağı atılarak öldürülecektir. Talthbos, çocuğunu vermek istemeyen Andromakhe’ye “*sarılma öyle çocuğa, acıya soylular gibi katlan*” öğüdünü verir. Götürülen çocuğun ardından Hekabe’ye düşen, “*başını vurup göğsünü parçalamak*” olacaktır.

Kocası Menelaos’u bırakıp Paris’le giden Helena Troya savaşına neden olmakla suçlanmaktadır. Menelaos’la karşı karşıya gelirler. Helena masum olduğuna dair kendini savunsa da Koro Başı Yunanistan’da ona “karı gibi davrandı” demesinler diye Menelaos’a karısını cezalandırmayı öğütler. Onun gibi olan tüm kadınlara ibret olması için Helena taşlanarak öldürülecektir.

Yağmacıları, kenti ateşe verirken Hekabe kendisini alevlerin içine atmaya kalkar. Hekabe, Odysseus’un payıdır ve bu nedenle kendisini ateşe atması engellenir. Bir zamanlar çocuklarını besleyen ülke yanmaktadır.

HEKABE: “Öyleyse eğil benim bedenim, eğil de elin

Yerde dövünsün, iki elim de dövünsün”(Euripides, 2008:54)

Oyun kent çökerken, Hekabe'nin tökezleyerek köleliğe doğru yürüyüşüyle biter.

Troyalı Kadınlar, ataerkil savaş kültürünün asıl mağduru olan kadınların acılarını yoğunlaştırmıştır. Oyundaki kadın karakterler ağlar, haykırır, ağıtlar yakar, acıdan yere yığılır, göğüslerini döverler. Hekabe kadınların yaşadığı acıların temsilcisi olarak simgeleşir. Kadınlar oyunun sonunda Yunan gemilerine doğru yol alsalar da, Hekabe'nin Andromakhe'ye söylediği şu sözler Euripides'in savaşa yaklaşımını göstermektedir. Yaşlı, acılı, korkunç felaketlerle sarsılmış olan Hekabe her şeye karşın yaşamdan yanadır.

HEKABE: “Hayır kızcağızım hayır. Ölümle yaşam asla bir tutulamaz.

Ölümde hiçbir şey kalmaz. Oysa yaşamda bir umut vardır hep.”(Euripides, 2008:30)

Euripides, kaybeden taraf olarak Troya'nın yıkımını, Troyalılar'ın acılarını yoğun biçimde işler. Ne ki Yunan ordusu da yolda felakete uğrayacak, bu kanlı savaşın kazananı olmayacaktır. Troyalı Kadınlar'da savaşın kazananı olamayacağı, ardında bıraktığı enkaz kadın temsilinde somutlaşır; dışsallaşır. Hekabe, insanlığın kadim acılarını temsil eden alegorik bir karaktere dönüşür.

5. Bakkhalar(M.Ö.406-400) Oyununun İncelenmesi

Euripides'in Bakkhalar tragedyası Atina'da ilk kez MÖ. 405'te temsil edilir. Bakkhalar tragedyası, Dionysos'un Mainad'larla(Dionysos'un Asyalı müritleri) Thebai'ye gelişle başlar. Dionysos'un amacı dinini Thebai'de de tanıtmak, babasının Zeus değil bir ölümlü olduğunu söyleyen ve tanrılığını tanımayan teyzelerinden ve teyzesinin oğlu kral Pentheus'tan intikam almaktır. Dionysos, Thebai kadınlarını çılgına döndürüp, onları müritlerinin kılığına sokup dağlara göndermiştir. Kadınları dağlardan indirmeye çalışırlarsa Thebai ile savaşacaktır. Dediğini yapar. Çeşitli mucizeler gerçekleşirse de Pentheus'u tanrılığına ikna edemeyen Dionysos, aklını bulandırarak Mainad kılığına soktuğu Pentheus'u Kitharion dağında annesi, teyzesi ve öteki kadınlara parçalatır.

Dionysos, Thebai'ye Asyalı kadın müritleriyle gelir ve Thebai kadınlarını da kendi müritleri arasına katar. Müritler, benekli ceylan postuna sarılmışlardır,

başlarında sarmaşıktan taç, ellerinde de thyrsos(asma ya da sarmaşık dallarıyla sarılı, ucunda çam kozalağı olan asa) vardır. Nietzsche, Tragedyanın Doğuşu adlı yapıtında, Apollon'u form'la, Dionysos'u aşkınsal olanla ilişkilendirir. Sanatsal temsil formlarında her iki boyut da olmalıdır. Bu bağlamda değerlendirdiğimizde Euripides'in Pentheus'u ile Dionysos'unu birbirinin izdüşümü gibi değerlendirebiliriz. Pentheus, krallığını aklın ilkelerine göre yönetmek isterken, Dionysos, uzak diyarlardan gelip tanrısı olduğu dini kabul ettirmek ister. Oyunun tüm çatışması da buradan kurulur.

Dionysos kültüründe, tapım sarhoşluk durumunda gerçekleşir. İnsanlar bu inanışa göre kendilerinden geçer, cezbe halindeyken tanrıya ulaşırlar. Pentheus'un habercisi'nin anlatımından anlarız ki kadınlar Dionysos'un verdiği esriklikle, doğanın içinde doğanın bir parçası gibidir. Evlerini, çocuklarını, dokuma tezgâhlarını bırakıp dağlarda doğanın bağrında, doğanın nimetleriyle yaşamaktadırlar. Dionysos kültüründeki esrime, Pentheus kabullenilmezdir. O, Thebai kralı olduğundan sistemin içinden bakmakta, tüm olup bitenleri ahlaksızlık olarak görmektedir. Bakkhalar'ı ikili karşıtlıklar üzerinden okuduğumuzda, Dionysos'un ve müritlerinin doğayı, gizemli olanı, Pentheus'un ise akli, eril kültürü temsil ettiğini söylebiliriz. Dionysos, maskeyle görünür olmuştur "tanrılığından sıyrılıp, insan suretine" girmiştir. Pentheus şöyle betimler onu:

PENTHEUS: "Lidya'dan gelmiş; güzel kokan saçları, sarı perçemleri, pembe yanakları varmış; siyah gözlerinde Afrodite'nin sihri parlıyormuş."(Euripides, 2003:51)

Adeta kadınsı bir güzellikten söz etmektedir Pentheus. Dionysos'ta kadınsı ve erkeksi olanı bir aradadır. Doğaya hükmedebilen, topraktan bal, süt akıtabilen, bu anlamda bereketin sembolü olan Dionysos, bir yanı sıra da acımasız bir tanrıdır. Onun ikili yapısıyla ilgili Kerem Karaboğa şu saptamayı yapar: "*Dionysos'un doğurganlık ve ölüm üzerinde, her iki alanda birden hâkimiyet kurabilmesi, onu hem sevecen, çocuksu ve barışçıl, hen de yıkıcı, insafsız ve savaşkan bir tanrı olarak cisimleştirir.*" (Karaboğa, 2008:47) Dionysos, iki kez, bir kez annesi Semele'den bir kez de babası Zeus'un baldırından doğmuştur. İkinci doğumu bir erkek erginlenmesi olarak düşündüğümüzde, Dionysos eril alana geçmiş olur. Pentheus'un ona yabancı demesi, Dionysos'un ikili durumundan kaynaklıdır.

“Dionysos’un bu ikili durumları(yerli-yabancı; tanrı-insan; kadın-erkek), tragedyalarda sık sık sık karşımıza çıkan, harmonia meselesine dolaylı olarak atıfta bulunmaktadır.” (Arıcı, 2005:118) Harmonia, zıtların uyumuna, tanrı-insan uzlaşmasına gönderme yapar. Uyum ve ölçülülük Antik Yunan düşüncesinin temel belirleyenleridir.

Dionysos kültünün temelinde Latacz’a göre esrime vardır. Esrime, Nietzsche’ye göre kendinden yükselme - bir manevi transformasyondur ve kendinden yükselme yaşamın düzeninden, baskılarından özgürleşme anlamına gelir. Dionysos’un etkisindeki Thebai’li kadınlar da bir anlamda özgürleşmişlerdir. Toplumsal yükümlülüklerden ve ataerkil baskıdan kurtulmuş, doğayla bir olmuşlardır. Ne ki Dionysos’un kadınları görme biçimi, onları köleleri olarak gören Pentheus’tan farklı değildir. Tanrılığına ikna edemediği Pentheus’u Kitharion’a götürüp, çıldırttığı kadınlara parçalatmak için onu kadın kılığına sokar. Pentheus’u Tebai halkına “maskara” etmek ve onu Hades’e kendi eliyle giydireceği elbiseyle göndermek istemektedir. Pentheus, Dionysos’u “kadın suratlı bir yabancı” olarak tanımlaması, onu düzen için tekinsiz, tehlikeli görmesindendir. Tragedyanın sonundaysa Dionysos, esrikleştirdiği Pentheus’u dağa götürürken ona peruk takar, ceylan postunun üzerine uzun elbise giydirebilir. Bu haliyle Pentheus, “Kadmos’un kızlarına” benzemektedir; şimdi “kadın suratlı bir yabancı” olan Pentheus’tur. Dionysos, Pentheus’un kendisine bakışı üzerinden, ironik bir biçimde cezalandırır. Kadın kılığına sokulmak cezalandırmanın bir parçasıdır ve alay içermektedir.

Pentheus, Dionysos’un müritlerini erkeklerle âlem yapmakla suçlar. Muhafızlarını kâhin Teiresias’ın, kuşlara baktığı yeri yıkmaya gönderir. Başka muhafızlarını da şehre Dionysos’u yakalamaya gönderir.

PENTHEUS: “Siz de şehre dağılın; kadınlarımızı bu vebadan beter çılgınlığa sürükleyip baştan çıkaran, yataklarımızı günah yuvası haline sokan o kadın suratlı yabancıyı arayın.”(Euripides, 2003:57)

Pentheus, düzeni korumak, kadınları evlerine döndürmek istediğinden Dionysos alayına karşı ahlakçı bir yaklaşım içindedir. Melih Korukçu, Bakkhalar’daki cinsellik yaklaşımıyla ilgili şu saptamayı yapar: “Tragedyada cinsellik daha çok tabular üzerinden korku ve dehşet duyguları yaratmak üzere

kullanılmıştır.” (Korukcu, 2013:57) Şarap şölenlerine daha ılımlı yaklaşmakta olan Teiresias Pentheus’u şöyle uyarır:

TEİRESİAS: (...) “İnsanın doğasında olan her şeyde bir bilgelik saklıdır. Şöyle düşünmen doğru olur: Temiz yaradılışlı olan kadın en taşkın cümbüşlerde bile kendini lekeletmez.” (Euripides, 2003:55)

İki görüşün ayrışması, oyunun kadın temsillerine de yansımaktadır. Pentheus’un temsil ettiği düzen, akıl, uygarlık karşısında konumlanan Mainadlar, doğaya yakın, doğa gibi gizemli, belirsiz ve tekinsiz, kontrol edilemez bir güç biçiminde var olurlar. Tebaili kadınlara gelince, onlar intikam için dağlara çıkarılmışlardır ve esrime içerisindeyken Pentheus’u öldürürler. Dionysos, acımasız ve kanlı bir cezalandırma yöntemi seçmiş, Pentheus’u annesi ve teyzelerine parçalatmıştır. Pentheus kadınları, evde, dokuma tezgâhları başında tutmak ister, Dionysos kendilerine tapmalarını. Bu anlamda Dionysos ve Pentheus için kadınlar egemenlik alanıdır ve kadınları farklı biçimlerde de olsa iktidarlara altında tutmak istemektedirler.

Bakkhalar’da Thebai’li kadınlar Dionysos ile Pentheus arasında yani, tanrısal irade ile politik irade arasında bırakılırlar. Oyundaki gerçek ve sembolik şiddetin kurbanı ve faili durumundadırlar. Pentheus, Dionysos dininin müridi olan kadınların kılığına sokularak kadın kimliği üzerinden alaya alınır. Dionysos, Pentheus’u annesi ve öteki kadınlara parçalatmak için Kitharion’a götürürken onu esrikleştirir ve Thebai halkı önünde gülünç düşürmek için kadın gibi giydirir. Pentheus tam da karşı çıktığı şeye, bir Dionysos müridine dönüşmüştür. Pentheus’a benzer bir maskeyle görünür olan Dionysos, bir ara Pentheus’a boğa biçiminde görülür. Pentheus’un bilinci bulanıktır; Bakkhalar gibi tepindiğinden dağılan perçemini, eteğini düzeltir Dionysos’un yardımıyla. Dionysos, birazdan ortaya çıkaracağı korkunç bir enerji patlaması ile Pentheus’un parçalatılmasından önce sakindir. Muğlak bir dille konuşmakta olan Dionysos, Pentheus’a Thrsos’u Maenad’ların kullandığı hayvan postu sarılı değneği verir ve nasıl kullanacağını öğretir. Pentheus, yeni görünümüyle erkek kimliğinden çıkar. Devinimleri acemileşir, alışkın olmadığı için eteğine basar, peruğu kayar, thyrso’u tutmayı beceremez.

Euripides'in Bakkhalar oyununda Dioynsos, evrende hiç durmadan devinen yaşamsal güçleri, Doğa Ana'nın gizemli güçlerini temsil eder. Yaşamı sunan da sonlarında da aynı gücün farklı yönleridir. Dioysos karakteri'nin temsil ettiği bir yön daha vardır. O, Zeus'un baldırından ikinci kez doğandır ki bu eril yanı ortaya çıkardığında, tanrılığına inandıramadığı Agaue'ye oğlu Pentheus'u katlettirir. Bakkhalar oyununda salt Dionysos karakteri değil öteki karakterler de Dionysos kültürünün mistik yanına gönderme yapacak biçimde katmanlı kurulmuştur. Pentheus, kadın kılığına girer. Agaue, istemeden Maenad kılığına girer. Teiresias ile kadmos kendi istekleriyle Dionysos müridi kılığına girer. Dionysos'un ise sahnedeki asıl varlığı tanrı epifanisidir, maskeyle görünür olmuştur. Karakterler hem kendileri hem başkasıdır. Kadın karakterlerin temsilini de bu bağlamda değerlendirmek uygun olur. Agaue, bilinçliyle kendisi, esrime halindeyken Maenad'dır. Oyunun kathartik etkisi de Agaue'nin eylemi üzerinden gerçekleşir.

6. Medea(M.S. 41-49) Oyununun İncelenmesi

Roma Stoacılığının önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Seneca (MÖ 4 –MS 65), edebiyatçı, düşünür, politik danışman ve hatiptir. Felsefi çalışmaları ahlaki konular üzerine yoğunlaşan Seneca, ödev, toplumsal sorumluluk ruh huzuru gibi kavramlar üzerinde yoğunlaşır. Aklın evrenselliğine inanan Seneca, kendisini salt bir Roma vatandaşı olarak değil, evrensel bir vatandaş olarak görür. (Arslan, 2008:210) Neron'un özel hocası olan Seneca, o imparator olduktan sonra da danışmanı olarak resmi görevini sürdürür. Neron'a karşı bir komploya karışmaktan dolayı suçlanır ve intihara zorlanır. Damarları kesilerek öldürülür. Günümüze ulaşan dokuz tragedyası vardır. Tragedyalarının sahne eseri olmaktan çok, okunmak üzere yazıldığı kabul edilir.

Kocasını İason kral Kreon'un kızıyla evlenmek için Medea'yı ve iki çocuğunu terk eder. Medea, çocuklarıyla birlikte ülkeden kovulurlar. Kreon'dan ülkeden ayrılmadan önce hazırlık yapmak için bir süre alan Medea, büyü yapabilme gücünü kullanarak kralın kızı için büyüleri hazırlar. Büyüleri giysileri çocuklarıyla düğün günü, hediye olarak gönderir. Kralın kızı Kreusa, giysileri giydiğinde acılar içinde can verir. Kızını kurtarmak isteyen Kreon da ölür. Medea, çocuklarını öldürdükten sonra kanatlı bir ejderin çektiği arabayla gider.

Seneca'nın Medea'sının akışı, Euripides'in Medea'sına benzer biçimde kurgulansa da yapısal ve anlamsal açıdan pek çok farklılık içermektedir. Euripides, Medea'nın çocuklarını öldürme sürecini Medea'nın geçirdiği duygusal çatışmalarını göz ardı etmeden aktarmıştır. Seneca'nın Medea'sıysa henüz ilk sahneden bile anlaşılacağı gibi, kocasının ihanetinin intikamını almayı, tutkulu biçimde ister. Oyunun ilk sahnesinde Medea tanrılara seslenir. Kendisine “at kadınsı korkularını” der ve kuşanır öfkesini. Yapacağı kanlı eylem için tanrıları bildirir. Zihni, kötülükler ve ölüm kaynamaktadır. Mademki cinayetle etmiştir evini o halde ona en uygun olan şey “evini cinayetle terk etmek” olmalıdır.

Koro gelin şarkıları söylemekte, genç gelinle onu terk eden kocası İason'un evliliğini kutlamakta, “yabancı kaçak” gelinin yani Medea'nın çekip gitmesini istemektedirler. Sütনের sürekli tekrarladığı sağduyulu olma çağrısı onu etkilemez. Creon için Medea, her kötülüğe cüret edecek bir kadındır ve bir erkek kadar güçlüdür ve bu nedenle de tehlikelidir. Roma toplumunda kadından beklenen uyumlu, itaatkâr, en önemli görevi çocuk yapmak ve aile içindeki yükümlülükleri yerine getirmektir. Medea'nın geleneksel bir eş ve iyi bir anne olma beklentisini karşılamadığı açıktır. Kreon için korku kaynağıdır. Medea, Colchisli Aetes'in kızıdır, bir kralın yetkesine boyun eğmeyi öğrenmemiş bir vahşidir Kreon'un gözünde ve Corinthus topraklarından “vahşi dehşetini” götürmelidir. Medea'nın Altın Post için işlediği cinayetlere gönderme yapar; ama cinayetlerin kızına koca olarak seçtiği İason'un aşkı uğruna olduğundan söz etmez. Ölümcül otlarını alıp gitmesini, vatandaşlarının ondan korktuğunu söyleyerek Medea'yı kovar. İason da iki oğlunu bırakıp gitmesini ister Medea'dan.

Medea sanatını konuşturur, büyü güçlerini yardıma çağırır. Sütনের canlı anlatımından öğreniriz Medea'nın ürpertici, karanlık eylemini. “Sol elini kederli sunağa koyup” tüm belaları çağırır. Öldürücü otlarını yılan zehirleriyle, hayvan bağırsaklarıyla karıştırır. Kendi kanını sunağa akıtır sevdiklerinin kanına dayanabilmek için. Kreon ile kızı Creusa'yı yakıp kavuracak öldürücü zehri hazırlar ve yer altı yaratıklarını yardıma çağırır.

MEDEA: Soyumun âdetine uydum, senin için saçlarımın bağıni çözdüm, yalınayak dolaştım gizemli korularını, yağmurları çağırdım kupkuru bulutlardan denizleri derinlere sürüdüm(...) senin için sallıyorum Styx sularından gelen şu

dalı, hüznle, senin için açtım göğsümü bir Maenas(Dionysos müridi) o kutsal bıçağı kollarıma vuruyorum. (Seneca, 2019:45-48)

Romalılar, büyüü, erkeklerin denetiminde olan kamusal dinin antiezi olarak görüyorlardı. Bitkileri tıbbi amaçlı olarak kullanma bilgisi kadınlar da büyücülükle özdeşleştiriyorlardı. “Kadınlar kamusal dinden açıkça dışlanır ve genellikle belli ayinlerle ve çeşitli heterodoksi biçimleriyle sınırlanırlardı.”(Schid, 2005:398) Medea da kendisini bir Maenad’a benzetir.

Seneca, Medea’yı gözünü kırpmadan cinayetler işleyebilen, çocuklarını bile vahşice öldüren bir katil, bir büyücü olarak kurgular. Kötülük Medea’da cisimleşmiştir adeta. Medea, Roma toplumunda Bakkhalara atfedilen suçlar gibi(zehirlleme gibi) sapkın uygulama içindedir Medea’nın büyü hazırlama süreci uzun ve detaylı biçimde betimlenir. Başat görevi iyi bir eş ve anne olmak olan bir Romalı kadının nasıl olmaması gerektiği Medea karakteri üzerinden yani “kötü, büyücü, yabancı kadın” temsil edilmiş gibidir. Seneca’nın Medea’sında, kötülük Medea karakteri üzerinden temsil edilmiştir. Medea kötücül güçlerin temsilcidir, bir korku figürü olarak ataerkil görme biçiminin kadına yüklediği karanlık yanları cisimleştirmektedir.

7. Troyalı Kadınlar(M.S.41-49) Oyununun İncelenmesi

On yıl süren Troya savaşı Yunan ordusunun zaferiyle sonuçlanmıştır. Yunanlar, savaş ganimeti olarak götürecekleri Troyalı gemilere bindirip Yunan’a götürmek üzere sahiline toplamışlardır. Kraliçe Hecuba ile öteki kadınlar dövünüp ağıtlar yakmaktadırlar. Bütün erkekler öldürülmüş geriye yalnızca Hector’un oğlu henüz küçük bir çocuk olan Astyanax kalmıştır. Gemilerin yelken açabilmesi için Astyanax’ın ve Hecuba’nın kızı Oplyxena’nın kurban edilmesi gerekmektedir. Astyanax Troya surlarından atılır, Polxena Achilles’in mezarı başında katledilir. Artık Yunan donanması yola çıkmaya hazırdır.

Seneca’nın Troyalı Kadınlar’ı Hecuba’nın tiradıyla başlar. Hecuba eşi, oğlu yurdu için yas tutmakatadır. Birbiri ardınca aldığı kara haberlerle kimi zaman yere yığılır, kimi zaman taş kesilir, kim, zaman dövünür ve kadınları ağıta çağırır.

HECUBA: “Dertli günümün vefakâr yoldaşları, çözün saçlarınızı, dökülsün lüle lüle boynunuzdan aşağı, yas içinde (...) açın bedeninizi ta belinize. Hangi koca için örteceksin göğsünü ey tutsak utanç?” “Senin için dövüyor kollarımı şu

elim, kanayana kadar dövüyor omuzlarımı, senin için vuruyor başıma şu elim, göğsünü yırtıp açıyor, ah benim ananın parmakları senin için.” (...) (Seneca, 2018:8-10)

Koronun kadınları, yas tutmanın kendilerine yabancı olmadığını, nice kez farklı cenazeler için saçlarını çözüp yolduklarını, çıplak bağrırlarını dövdüklerini söyler.

Seneca, ataerkin ve atalar kültünün kendini yeniden üretme araçlarından en güçlüsü olan savaşın bıraktığı enkazı çarpıcı biçimde sunar. Savaşın farklı boyutlarını serimler. Savaş bitse de etkisi savaşın asıl mağduru olan kadınlar üzerinde acı biçimde sürmektedir. Troya'nın esir edilen yaşlı kadınları, savaş ganimeti olarak kurallarla dağıtıldıkları yeni efendileriyle gemilere bindirilmek üzere Troya sahilinde bekletilmektedirler. Troya bir yangın yeridir. Bütün erkekler öldürülmüş, kentin surları tapınakları yıkılmıştır. Oyun ilerlerken, Hecuba'nın acılarına yenileri eklenmektedir. Gemilerin yola çıkabilmesi için Kızı Polyxena, Achilleus'un mezarı başında katledilmeli, mezar genç kadının “kanıyla ıslanmalı” “sunu” olmalıdır bir ölünün gömütüne. Ölü kahraman için genç bir kadın kurban edilecektir. Gelin gibi giydirilen Polxena katledilir, Andromacha'nın küçük oğlu Troya'nın yıkık surlarından atılır. Oğlu, Andromacha'dan koparılırken acılı ananın ona “öpücükleri, gözyaşları ve uğruna yolduğu saçlar dışında verebileği bir şey yoktur.

İnsanlığın en kadim acılarını göstermeye çalışan Stoacı Seneca uyarır insanlığı, hırslarından kurtulmaları konusunda.

TROYALI KADINLAR KOROSU: “Doğan güneş ne biliyorsa, ne biliyorsa batan güneş, neleri yıkıyorsa Okyanusun mavi suları, günde iki kez kabarıp alçalarak, hepsini kapacak zaman. (...) “Hırslılar bıraksın umutlarını, korkaklar tasalarını, açgözlü zaman ve boşluk yutuyor hepimizi.” (...) Hiçbir şey kalmaz ölümden sonra, ölüm dediğin zaten bir hiçlik.”(Seneca, 2018:25-26)

Ailesi, halkı için acı çeken Hecuba da insana ölümlü olduğunu, alçak gönüllü olması gerektiğini anımsatır.

HECUBA: “Kim krallığına güvenip hüküm sürerse gururla büyük sarayında, kararsız tanrılardan hiç korkmadan, kim kaptırırsa ruhunu mutluluğa

sağça, baksın bana, bir de sana, ey Troya: Kader bundan daha iyi bir örnek sunmaz sana, ne kayganmış kibirlilerin bastığı toprak.” (Seneca, 2018:3)

Troyalı Kadınlar’’ın kadınları insanlığın kadim acılarının taşıyıcılarıdır ve savaşın yıkımlarını somutlaştırmaktadırlar. Kurban edilen, sürgün edilen esir edilen, evlatları öldürülen kadınların kadınların çığlıkları, hıçkırıkları, ağıtları yüzyılların ötesine taşınır Troyalı Kadınlar’la.

İncelediğimiz oyunların kadın temsillerine odaklandığımızda, kadınların erkek iktidarının ve görme biçiminin çerçevesinden temsil edildiğini söyleyebiliriz. Kadınlar doğrudan ya da dolaylı biçimde kurbandırlar. Odağında kadın olan Antik Yunan tragedyalarında, kendisini kocası, çocukları üzerinden kavrayan ve varoluşunun temeline ailesini koyan, ailesi üzerinden felakete sürüklenen kadın ile savaşın asıl kaybedeni olan kadın olarak iki tür kadın tipi ortaya çıkar. Antigone, politik iktidara karşı kadim gelenekleri savunduğu için ölüme mahkûm edilir. Kadim geleneklerin taşıyıcısı Antigone, cezasının ölüm olduğunu bilmesine karşın hain ilan edilen kardeşine cenaze töreni yapar. Ölüm cezasına çarptırıldığı mezar odasında intihar eder. Euridyke, oğlu Haimon’un ölüm haberini alınca kendisini öldürür. Kocasının ihanetine uğrayan Medea’nın en güçlü intikam aracı kendi çocuklarıdır. İason’a verilecek en büyük cezanın çocuklarını öldürmek olduğunu anladığında iki oğlunu öldürür. Çocuklarını öldürerek aslında İason’la aynı mağduriyeti yaşar. Paradoksal biçimde kendisine de büyük bir zarar vermiş olur. Seneca’nın Medea’sı farklı kötülük tiplerini cisimleştirir. O bir büyücüdür, korku figürüdür. Deianeira, kocası Herakles’in aşkını yeniden kazanabilmek için mücadele ederken istemeden onun ölümüne neden olur. Kocası olmadan varoluşunun bir anlamı kalmaz ve intihar ederek eder. Agaue, tanrılığını kabul etmediği Dionysos’un çıldırtması sonucu esrime oğlunu öldürür, istemeden evlat katili olur. Pentheus kadın kılığındayken öldürülür. Hekabe Troya savaşının en büyük mağdurlarından biridir. Kocasını, çocuklarını, torununu, yurdunu savaşa kurban verir. Kadim acıları cişimleştiren Hekabe, eril şiddet karşısında doğurduklarını koruyamaz. Andromakhe’de savaşta çocuğunun, kocasının katledilişine tanık olur. Genç Polyksena, savaşçı Akkhilleus’un mezarına kurban edilir. Yenilen tarafın kadınları, savaş ganimeti olarak esir alınır; acıları sevdiklerini ve ülkelerini kaybetmekle bitmeyecektir. Eril egemenlikçe savaşın suçlusu olarak gösterilen Helena’nın tek suçu güzel ve

âşık olmasıdır. Eril kültür için kadının en büyük suçu güzel ve âşık olması, belki de yalnızca kadın olmasıdır.

Seneca'nın Troyalı Kadınlar oyununda savaş mağduru kadınlar çıkar karşımıza. Eril savaş kültürünün kahramanlık söyleminin arka planında kadınların acılar gözyaşları vardır. Savaşın felaketlerini en acı biçimde yaşayan kadınlar, savaşın sorumlusu olarak bir kadını, Helena'yı sorumlu tutarlar. Kadın temsiliyeti açısından baktığımızda Troyalı Kadınlar oyununun karakterleri savaşın getirdiği acıları yoğun biçimde yaşarlar. Sürgüne gönderilen, savaşçıların mezarlarına kurban edilen, çocuklarının kocalarının katledişine tanık olan kadınlar acıların da temsilcileridir. İnsanlığın dinmeyen acılarını görünürleştiren yersiz yurtsuz bırakılmış kadınlar, götürülecekleri yerlerin yabancı, ötekisi olmaya yazgılıdır.

İncelediğimiz oyunlara yansıyan kadın temsillerine baktığımızda Antik Yunan'da çoğunlukla, kadının ölüm tehdidi ile karşı karşıya bulunduğu ve bu tehdidin katharsisi amaçladığını söyleyebiliriz. Kathartik etki sağlama amacına, ataerkil düzenin kadın üzerindeki tahakküm biçimlerinin yansımalarını da ekleyebiliriz. Kadın, siyasi otoritenin yetkesini gösterme aracı olarak diri diri gömülür ya da parçalanarak cezalandırılır kimi durumlarda kurban edilir, intiharla yok edilir. Savaş ganimeti olarak el konulur, sürgün edilir. Kadın yokedilmediğindeyse Agaue ya da Hekabe örneklerinde olduğu gibi derin yoksunluklara, manevi acılara terk edilir. Roma'da kadın, kötücüllüğün bir imgesine dönüşmüştür. Medea kötücül güçlerle işbirliği içinde olan bir büyücü, Helena'da savaş felaketinin sorumlusu olarak temsil edilir. Ortaçağ'da kadın, günahların, ölümcül tutkuların kaynağı olarak görüldüğünden bir temsil aracı olarak yok sayılmaya çalışılmıştır. Ortaçağ Avrupası'nda kadın temsiliyetinin izini sürebileceğimiz, odağında kadın olan tiyatro yapıtı örneklerinin olmaması, kadının ve tiyatronun nasıl algılandığına ilişkin ipuçları sunmaktadır.

III.RÖNESANS'TAN ROMANTİZME TİYATRO METİNLERİNDE KADIN TEMSİLİYETLERİ

A. Rönesans'tan Romantizme Toplumsal Yaşamda Kadın

Rönesans kavramı, farklı dönemlerde yüklenen anlamı ve kapsamı değişse de bugün daha çok, Avrupa tarihinde belirli bir süreci anlatmakla birlikte, tarihsel ve kültürel bir dönüşümü de ifade etmektedir. Farklı dünya görüşlerini bir arada barındıran çatışmalı yapısı, Doğu ile Batı arasındaki ticaret ve düşünce alışverişinin kattığı düşünsel zenginlik, farklı entelektüel ve estetik geleneklerden beslenme, köklü kültürel dönüşüm gibi faktörler Rönesans'ın bugün de çok farklı bağlamlarda araştırılan bir çalışma alanı olmasını sağlamaktadır.

Ortaçağ'ın değerler evreninden kopuş, yeni bir insan ve evren görüşünün ortaya çıkışı, canlanan sanatlar, antikiteyle yeniden kurulan ilişki Rönesans'ın karakterini belirleyen unsurlardandır. İlk sanat tarihçisi olarak kabul edilen Vasari(1511-1574), klasik kültürün yeniden canlanması ve dönemin başarılarını ifade etmek için, 16. yüzyılda *rinascita* sözcüğünü kullanmıştı. (Batur, 2016:9) Edebiyatta, sanatta, siyasette, ahlaki öğretilerde, bilimde, geleneksel anlayış sorgulanmaya başlamıştı. Ondokuzuncu yüzyılda, Fransız tarihçi Michelet, belirli bir tarihsel süreci tanımlamak için Rönesans sözcüğünü kullandı ilk kez. Rönesans'ın anlamı Michelet için şöyleydi: “*Dünyanın keşfi ve insanın keşfi, Colombus'tan Copernicus'a, Copernicus'tan Galileo'ya, dünyanın keşfinden gökyüzünün keşfine kadar uzanan insan kendisini yeniden buldu.*” (Brotton, 2012:19) Rönesans'ın anlamı ve ne zaman başladığına ilişkin tartışmalar bugün çeşitli olsa da Onüçüncü yüzyıldan, Aydınlanma sürecine kadar olan dönemi kapsadığı genel kabulü yaygındır. İtalya'da gelişen Rönesans, her kültürel hareket gibi, arka planında çeşitli sosyal, politik, ekonomik nedenler barındırır.

Colombus'un 1492'de “yeni dünya”ya yolculuğu, Magellan'ın 1522'de ilk kez dünyanın çevresini dolaşmasıyla başlayan keşifler, Avrupa'nın etkinlik alanını dünyanın farklı coğrafyalarında göstermeye başlamasını sağlar.

Teknolojik ve bilimsel gelişmeler, keşifler, dinsel reform, yeni düşünce hareketi, ekonomik büyüme, finans dünyası ile sanat çevrelerinin buluşması gibi yenilikler, Rönesans'ın bir yönünü oluşturur. Avrupa ülkelerinin sömürgecilik etkinlikleri, ekonomik sonuçları yanında, farklı kültürlerle etkileşim sağladı. Bununla birlikte, farklı kıtaların zenginliklerinin sömürülmesi, yerli kültürlerin savaş, hastalık gibi nedenlerle yok edilmesi, kölelik ile zenginlik arasındaki büyük uçurum, Rönesans'ın *karanlık yüzünü*, oluşturur. (Brotton, 2012:13) Köle ticareti ve sömürgeleştirme hareketi Avrupa'ya altın, gümüş gibi değerli madenler ve baharat gibi girdilerle büyük zenginlikler kazandırır. Dünyanın farklı bölgelerinin keşfi, denizcilik ve haritacılık bilgisinin Doğu ve Arap coğrafyasından Avrupa'ya geçmesiyle de bağlantılıdır. Rönesans'ın “küresel” başarısının kanlı bir arka planı Rönesans'ın diğer yüzüdür.

Hristiyanlığın dünyanın yaratılışı ile başlayan ve kurtuluşa doğru sürekli bir ilerleme olarak tasarladığı tarih anlatısı yerini Rönesans'ta Antik dönemi yücelten yeni bir tarih anlayışına bıraktı. Roma'ya hayran olan edebiyatçı Petrarca(1304-1374), tarihi klasik ve yeni olarak ikiye ayırarak yeni bir tarih yorumu getirdi. 1454 yılında matbaa makinesinin icadı Antik eserlerin yayılımını kolaylaştırdı ve bu teknolojik başarı, kimi tarihçilere göre, Bilim Devrimi'ni başlatmıştır. (Asimov, 2006:74) Rönesans'ın eğitim izlencesinin temelini yedi liberal sanat oluşturuyordu. Gramer, retorik ve mantıktan oluşan trivium, aritmetik, müzik, geometri ve astronomiden oluşan quadrivium, studia humanitas'ın(hümanizm) temelini oluşturuyordu. (Brotton, 2012:10) Latin ve Yunan dilinin araştırılması, klasik metinlerin incelenmesinin önemsenmesi, Ortaçağ'ın düşünsel mirasının yerine, klasik antikitenin öne çıkarılıp sanatlarda yeniden canlandırılma çabaları ile başlayan süreç, Onaltıncı yüzyılda, kültürün tüm alanlarına yayılan bir düşünsel dönüşümle birlikte genişledi.

Doğu ile gerçekleştirilen ticaret, bankacılık ve sigortacılığın gelişmesi, güçlenen banker aileleri ile Floransa, Rönesans'ın gelişmesinde etkili oldu. Finans alanı, siyaset, düşünsel ve sanatsal gelişmeler birbirleriyle etkileşim içinde Rönesans kültürünü Ondördüncü yüzyıldan itibaren oluşturmaya başladı. Onbeşinci yüzyılda tüccar-bankacı ailesi olan Mediciler, finansal ve siyasal gücü ellerinde topladılar. Papalığın fonlarını da yöneten Mediciler, düşün ve sanat çevrelerinin de hamiliğini üstlenerek Rönesans kültürünün oluşumunda etkin rol

oynadılar. Onbeşinci yüzyıl'da sanat üretimi siparişler üzerinden gerçekleşiyordu. Loncalar, dini çevreler, aristokratlar, belirli sözleşmeler çerçevesinde rassamla bir ücret karşılığı anlaşıyordu. Hangi resmin yapılacağı, üzerinde anlaşılan örnekteki çizimlere bağlı kalınması, müşterinin nasıl ve ne zaman ödeme yapacağı, ressamın çalışmasını ne zaman bitereceği sözleşmenin ana maddelerini oluşturuyordu. (Baxandall, 2015:23) Rönesans, salt bilim ve felsefedeki gelişmelerde değil, yaşamın başka alanlarında da yeni bakış açıları geliştirdi. Onbeşinci yüzyıl Floransa'sının Rönesans estetiği, Antik tarza ve antikaya olan hayranlıkla kendini gösterir. Floransalı zevkin idealize edilmesi dönemin güzellik ve zerafet anlayışında da etkiliydi. (Castelli, 2013:29) Salt edebiyat ve sanat çevrelerinde değil, ev dekorasyonundan, giyim kuşama kadar gündelik kendini yaşamın farklı alanlarında gösteren değişim, çok zengin olmayanların bile antika eserler toplayıp, varlıklarını gösterişçi bir yaklaşımla sergileme çabaları, Ortaçağ insanı için alışıldık davranışlar değildi.

Rönesans'tan itibaren, kimi filozof ya da düşünür kümeleri düşüncelerini, Platon'un öğretilerine yaslanarak yorumladılar. Pico della Mirandola ile Ficino'nun geliştirdiği dinsel felsefe olan Rönesans Platonculuğu, Plotinos'un yorumlarıyla, Musevi Philon'un etkilerini birleştirmişti. Ficino'nun Thelogika'sı Platoncu sistemin yeniden yorumlaması, Hristiyanlıkla uyumlulaştırmasının göstergesi olarak yorumlanır. (Panofsk, 2012:219) Onaltıncı yüzyılın başında tüm İtalya'da, Yeni-Platoncu hareketin etkisiyle Rönesans ilkeleri doğrultusunda, farklı disiplinler Floransa Akademisi çevresinde bir araya geldi. Farklı çalışma alanlarından sanatçılar ve bilim insanları, Ficino'nun villasında buluşup, Platonculuk ile Aristotelesçi yorumlar çerçevesinde, Hristiyanlığa ilişkin yeni bir bakış açısı geliştirdiler. Ficino'nun Cosimo de Medici'nin hediyesi olan villasında, Platon, Plotinus, Porphyrius, gibi felsefecilerin eserleri şerhler ve açıklamalarla Latinceye çevrildi. Dönemin kültürel mirasına da yeni bir anlam vermeye ve kurdukları sistemi Hristiyanlıkla uyumlu hale getirmeye çalışan ve ruhun ölümsüzlüğü üzerine bir dizi kanıt öne süren Ficino, insanın evrenin merkezinde olduğunu savunmuş, insan yaşamını da, ruhun tanrıya doğru bir yolculuğu olarak yorumlamıştır. Marsilio Ficino içinde bulundukları dönemi şöyle değerlendirir : *"Bu çağ, altın çağ gibidir. Dil bilgisi, şiir, belagat, resim, heykel, mimarlık ve müziğe yani soyu tükenmekte olan beşeri bilimlere yeniden*

can vermiştir." (Zophy, 2019:14) Ficino'nun yaklaşımı Tanrının evrene aşkın olduğunu savunan Skolastik düşüncenin ve Tanrı-evren düşüncesini savunan Panteistlerin düşüncesinin arasında konumlandırılmıştır. Giovanni Pico della Mirandola da klasik felsefeyle Hristiyanlığı, Aristoteles ile de Platon'u bağdaştırmaya çalıştı. Mirandola'ya göre, gökyüzü ve yeryüzü yaratıldığında birbirlerine ışık ile nasıl bağlandıysa, insanı oluşturan maddesel beden ile tinsel varlık olan ruh da birbirlerine bağlıdır, bir bütündür. (Öndin, 2003:104) Rönesans düşüncesi, dinsel kaynaklardan kopmasa da, dış dünya gerçeklerine de yönelerek, insanın evrendeki yerini, insan varoluşunun anlamını yeniden tanımlama çabası içine girdi. İnsan düşünen ve anlayan birey haline gelerek, Ortaçağ'daki ruhun yüceltilmesine ve bedenin aşağılanmasına karşıt olarak, insanı bedeni ve ruhuyla bir bütün olarak düşünme çabası önem kazandı. İnsanı merkeze alan ve onu *microcosmos* olarak yani evrenin küçük bir modeli olarak kabul eden hümanist hareket, insanı algılamada yeni bir yaklaşım geliştirmişti. İnsanı bu biçimde algılama, insan bedeni üzerindeki çalışmaları arttırdı; anatomi çalışmaları ile bedenin işleyiş sistemi çözümlenmeye çalışıldı. Rönesans'la bağlantılı olan hümanist hareket, yenilikçi ve dönemin yerleşik düşüncelerine karşı bir kalkışma olarak değerlendirilebilir.

Copernicus'un, Gök cisimlerinin Dönüşleri Üzerine adlı yapıtı bilim devriminin başlatıcısı kabul edilir. 1572'de gök gözlemcisi Tycho Brahe'nin bir yıldız keşfetmesi, göklerin değişmediği inancını sarstı. Kepler'in 1609'da yıldızların yörüngesinin elips şeklinde döndüğü saptaması kilisenin mükemmel form anlayışına uygun değildi. 1609'da Galileo kendi yaptığı teleskopla samanyolunun sayısız yıldızdan oluştuğunu bulguladı. Newton'un evrenin yapısının mekanik analizi, Bacon'un bilimsel çalışmalarda gözlem ve deneye bağlı yöntemi temellendirmesi gibi çabalar, deneysel bilim ve mekanikçi yaklaşım, dini otoritenin hala güçlü olmasına karşın, yerleşik düşünceye yani skolastik evrenbilime meydan okumaydı. Kilisenin yer merkezli evren görüşü gerilemeye güneş merkezli sistem önem kazanmaya başlamıştı.

Gutenberg ve ekibi, 1455'te İncil'i Latince yayımladı. Matbaa çeşitli Avrupa kentlerine kısa sürede yayıldı ve basılan kitap sayısı hızla çoğaldı. 1532 yılında, basılan Latince büyük boy Kitab-ı Mukaddes 4 dolara, Roma Hukuku 1.60 dolara, Vergilius 8 sente, Luther'in kitapları ve onu kınayan üniversitelerin

kitapları 6 sente satılıyordu. (Smith, 2019:19) El yazmalarına göre fiyatları çok daha düşük olan basılı kitaplar, bilgiye erişimi kolaylaştırıp, yeni okur kitleleri yarattı. Klasik metinlerin okunup, yorumlanmasıyla birlikte, İnciller de yeniden yorumlanmaya, Yunanca ve Latince yerine ulusal dillerde yayımlanmaya başladı. Katolik kilisesinin gücünü sarsan Luther'in reformasyon hareketinin ardında Rönesans'ın zihinsel iklimi vardır. Reformasyon, bilimde, sanatta, düşüncede ortaya çıkan yeni yaklaşımlarla yakından bağlantılıdır. Reformasyonla, kilisenin Tanrı ile insan ruhu arasındaki aracı konumu ortadan kalkıyor, insan, birey kimliğiyle, vicdanıyla Tanrı'nın karşısında konumlandırılıyordu. Reformasyon hareketi Rasyonalizm'in başlatıcısıdır. (Huizinga, 2016:306) Katolik kilisesinin karşısında yer alan Reformasyon, kilisenin dönüşümüne yol açmıştır. Kilise 1054 yılında Batı Roma Kilisesi ve Doğu Ortodoks Kilisesi olarak bölünmüştü. Emperyal bir güç olan Katolik kilisesi siyasi etkinlik gücünü korumaya çalışsa da çatışmaları ve muhalefeti engelleyememişti. Tanrı ile birey arasında aracı olan Katolik Kilisesi, yaşamın hemen her alanında etkindi. Luther, kilisenin aşırı harcamalarını, günah affetme belgeleriyle dinin ticari araç haline getirilmesini reddetti. Tanrı ile inananlar arasında dolaysız bir ilişki olması gerektiğini savundu. Matbaa sayesinde görüşleri Avrupa'da hızla yaygınlaştı. 1575'te İncil'i Latince yerine Almanca olarak yayımladı.

Dinde reform istekleri yoğunlaşmaya başladığında dinsel kutuplaşmalar da arttı. Yahudiler Katoliklerce ve Protestanlarca çeşitli gerekçelerle suçlanmaya başladılar. Zenginliklerin yönetici sınıfların tekelinde oluşuna karşı Mesihçi ayaklanmalar arttı. Toplumsal ve ekonomik eşitsizliklerin arttığı aynı dönemlerde mesihçi protestoların yanında, cadılığın öneminin artması rastlantı değildir. Cadı çılgınlığı, Hristiyan mesihçiliğini kırmanın bir aracı olmuştur. (Harris, 2017:233) Papa, Protestan reformundan kısa bir süre önce cadılara işkence uygulanmasına izin verdi ve cadı avı çılgınlığı arttı. Luthercilik yayılmaya, özellikle Kuzey Avrupa'yı sarmaya başlayınca Papa 3. Paulus, Papalığın otoritesini yeniden sağlamak için kilise reformuna yöneldi. 1545'te Katolik-Karşı Reformasyonu'nun temel ilkelerini belirleyecek olan Trento Konsili'ni topladı. Konsil 1540'da İsa Cemiyeti'nin(Cizvitler), 1542'de de Roma Engizisyonu'nun kurulmasına destek oldu. Trento Konsili'nin uygulamaları dinsel kutuplaşmayı daha da arttırdı ve din savaşlarına zemin hazırlanmış oldu. Roma Katolik

Kilisesinin başlattığı otuz yıl savaşları karşı reformasyonun gerçekleşmesine hizmet etti, monarşiler ve Katolik kilisesinin güçlenmesiyle feodal sistem çöküşe geçti, krallar ve imparatorluklar yükselmeye başladı.

Cadı avları on altıncı yüzyılda da devam etti. Avrupa ekonomik yapılanmasının dönüşümünün getirdiği sonuçlara, veba, açlık, tarım alanlarının teknik yetersizlikler nedeniyle verimli kullanılamaması gibi sorunlar eklendi. Feodal yapılanmanın çözülmeye başlamasının sonucu kentlere doluşan işsizlerin, dilencilerin artışı, yeni toplumsal formasyonun siyasal ve hukuksal düzenlemeleri Rönesans'ın iyimserliğinin sonunu haber veriyordu. Savaşlar, kıtlık, salgın hastalıklar, köylü ayaklanmaları, yoksulluk, kitlesel yer değiştirmeler, dini azınlıklara zulüm, cadı avları ve ekonomik sorunlarla başlayan Rönesans, Reform'un kanlı çatışmalarıyla sonlandı. (Zophy, 2019:15) Rönesans, Ortaçağ düşünce geleneklerinin etkisinden tam olarak farklılaşmış değildi. İnsanı evrenin merkezine getirmiş olsa da, nesneler arasındaki ilişki dinsel anlayışın etkisiyle açıklanıyor, insan biçimcilik sürüyordu.

Ortaçağ'dan zihinsel anlamda kopuş, Descartes(1596-1650) ile başlatılır. Kuşkuyu, bilimsel çalışmalarının yöntemi haline getiren Descartes, bir "kötülük cininin" bizi kullanmadığından emin olmak ister, bir tek düşünceden kuşku duymaz ve "cogito ergo sum-düşünüyorum o halde varım" der. Düşünce "ben"den ayrılamayan bir özelliktir artık ve düşünmek için var olmak gerekir. İnsan tüm varlıklardan farklı olarak kendi üzerine de düşünebilmektedir. Düşünen özne kendi kendinin bilincidir. Descartçı düşünür, verili olan düşünme biçimlerini bir yana bırakır, kendi aklıyla yeni baştan kurar her şeyi. Düşünce değil, değişmeden kaldığı için bilimin konusu uzamdır. Bilim tüm gerçekliği kuşatamayacağından, bilimin sınırları ve yöntemi vardır Descartes'a göre. Beden, bilimsel bilginin uzamıdır, bir makinadır artık ve düşünce hayattan ayrılmıştır. (Folscheid, 2015:51) Ruh salgı bezleri aracılığıyla bedene etki ederek eylemi ortaya çıkarır, insan eylemiyse ruha etki eder böylelikle de tutku ortaya çıkar. Matematikçi, düşünür Pascal (1623-1662) akla karşı çıksa da yine de tam olarak reddetmez; bilimden yana tavır alır. Pascal, şöyle der. *"İki aşırılık vardır; biri akli dışlamak, diğeri yalnızca akli temel almaktır."* (Folscheid, 2015:56)) 1687 yılında Newton'ın Principia adlı yapıtı yayımlanır. Matematiksel araştırmalarla doğa yasalarının bulgulanabileceğine ilişkin düşüncelerin önü açılmıştır artık.

Deneysel çalışmalar için gerekli olan araç gereç yapımının gelişmesi de insanın bilimsel çalışmalarla doğayı denetleyebileceği görüşünü yaygınlaştırmaya, bilim etkisini göstermeye başlamıştır. Francis Bacon'ın(1561-1626) yaşadığı dönemde, Rönesans'ın etkileri İngiltere'de de görülmeye başlar. Çok hızlı değişimlerin yaşandığı, çelişkilerle dolu bir dönemdir. Sömürgecilik, Ortaçağ inançlarının etkisi, feodal yapının çözülmeye başlamasıyla geleneksel üretim biçiminin değişmesi, dinsel bağınazlık ile bilimde deneysel çalışmaların gelişmesi gibi birbirleriyle çelişen unsurlar dönemin çatışmalı karakterini belirler. Bacon'da söz konusu zıtlıkları barındırır; güneş merkezli evren görüşüne kuşkuyla yaklaşırken, Aristotelesçi tümdengelim yöntemine karşı, deneysel çalışmaya dayalı tümevarım yönteminin temellerini kurar. Tüm bu gelişmeler, Rönesans'ı Ortaçağ'ın düşünce kalıplarından ayrılması yolunda, Avrupa tarihinde bir geçiş dönemi durumuna getirir.

Kadınların, Rönesans'ın çok yönlü, erkek karakterleri gibi yeni kültüre ve bilgiye erişebilme olanakları kısıtlıydı. Kadınlar ataerkil geleneklerin sürmesi nedeniyle geleneksel ev içi rollerini sürdürüyorlar, toplumsal gelişmelerden yararlanamıyorlardı. Hümanist, ressam-mimar Leon Battista Alberti, Della Famiglia(1444) adlı çalışmasında, ev içi işleri karısına bıraktığını, çarşı pazarda boy gösteren kadınların erkeklere onur kazandırmayacağını, erkeklere özgü işler dururken evde kapalı kalmanın alçaltıcı olduğunu belirtiyordu. Kitapları ve kayıtlarıysa karısının erişimine açık değildi. (Brotton,2012:65) Kadınların eğitimini ev içi işleri ve kültürü öğrenmeyle sınırlı tutan hümanistler, bu sınırların dışına çıkan kadınları cinsel saldırganlıkla, iffetsizlikle suçluyorlardı. Aritmetik, geometri, retorik çalışmalar kadınlara göre değildi. Etkili ve akıcı konuşan kadınlar tehlikeli, gülünç, sapkın bulunabiliyordu. Buna karşın dönemin etkileyici kadın karakterleri de yok değildi. Yasaların ve göreneklerin kısıtladığı kadın, ataerkil önyargıların güçlü oluşu nedeniyle dönemin kültürüyle erkekler kadar ilişkilenebiliyordu. La Cite des Dames'ın(Kadınlar Şehri) yazarı Christine de Pisan, kadınları suçlayan erkeklerin kötü kalpli, kadınlardan daha az zeki ve daha az erdemli oldukları için de kıskanç olduklarını söylüyordu. Marie Le Jars de Gournay, Montaigne'nin Denemeler adlı yapıtını yayıma hazırlamış, kadınların eşitliğiyle ilgili kitap yazmıştı. (Burke, 2001:37) İtalya Nogarola, 15. yüzyılın bilgili kadınlarından. Kadınların etkili konuşma ve erdem yönünden erkekleri

aşığını söylüyordu. Sözleri alaya alınan Nogarola manastıra kapandı. Sesini yükseltme, kamu önünde konuşma, kitap yayımlama, meslek edinme, üniversiteye gitme konularında erkeklerle eşit değillerdi, biraz seslerini yükselttiklerinde hümanistlerden tepki alıyorlardı. Yalnızca kadınlar değildi dönemin üst kültüründen yararlanamayanlar. Bir küme insan dışında geniş kitleler için ve kadınlar için bilgiye erişim zordu. Üst sınıftan kimi kadınların, yakın çevrelerindeki erkeklerden Latinceyi öğrenebilme şansları olsa da hümanist hareketin içinde yer almaları çeşitli biçimlerde engelleniyordu. Toplumsal ve siyasal olarak erkeklerin dengi olarak görülmeyen kadınların çok az bir kısmı formel bir eğitim alabiliyordu. Sosyo-ekonomik açıdan kadınların önceki dönemlere göre daha iyi durumda olup olmadığı tartışmalı olmakla birlikte, Rönesans'ta kadınlar kimi alanlarda örneğin o dönem çok önemsenen bir uğraş olan sanat hamisi olarak varlıklarını gösterebiliyorlardı. Kadın sanat hamileri üst sınıftan dul kadınlar arasından ya da başrahibeler sınıfından çıkıyordu. Finansal açıdan kendi kararlarını verebilecek olanlar bu kadınlardı. Kadınlar, Kral Mausolos için anıt yaptıran Artemisia'yı model alarak, ölen kocaları için anıt mezar yaptırıyorlar yazıta aile armalarını koydurabiliyorlardı. (Johnson, 2013:108) Mantova Markizi İsabella d'Este, evliyken sanat hamiliği ve koleksiyonculuk yapması istisnai bir durumdu. İsabella'nın sanatsal beğenisi çağdaşı erkeklerden çok da farklı olmasa da toplumsal cinsiyet, onun daha detaycı olmasını gerektiriyordu. Yanlış anlaşılmalara olanak vermek istemiyordu, zira hamisi olduğu Mantegna'nın, Parnassus(Bakınız Görsel 3.1) adlı yapıtındaki çıplak betimlenmiş Venüs, kimilerince İsabella olarak yorumlanmıştı. Aristokrat bir kadının tanrıça rolünde de olsa çıplak olarak gösterilmesi düşünülemezdi.

Ortaçağ düşüncesinin, kadını günahların kaynağı olarak yaklaşımı Rönesans'ta kırılmaya başlasa da, kadının erkekten sonra gelen, ikincil cins olduğu kabulü sürmekteydi. Kadının geleneksel bakışta şeytanla özdeşleştirilmesi kırılmaya başlansa da kadın “erkekten sonra gelen” olmayı sürdürdü. Kadının yaratılışı gereği “eksikli” “kusurlu” olduğu görüşü, tanrının eserine yapılan eleştiri olarak görülmeye başlandı. Geleneksel hiyerarşileri yadsıyan bu görüş elbette çok kısıtlı çevrelerde tartışılabilirdi. Yeni-Platonculuğun zihinsel katkısı, estetik ile tinselliği buluşturması, yeryüzü güzelliğinin gökselden pay aldığı düşüncesi idi. Bunun bir yansıması olarak,

kadın için “ahlaklı güzellik” yüceltildi. Kadın güzelliği için yapılan hiyerarşik düzenlemede erdemin ölçütü ile güzelliğin ölçütü i  içe geçti. Bu da en azından kadının tüm kötülüklerin anası olduğu kabulünü kırmaya ba layan bir yorumdur. Seçkin sınıfın kadınları arasında da olsa kadınlar toplumsal anlamda görünür olmaya, kabul görmeye “güzel cins” olarak saray toplantılarına zerafet, ne e ve renk kattıkları d   n lmeye ba lamı tı. Geleneksel bakışın kadının yerinin evi olduğu, varoluşunu kocasına adaması gerektiği, ilk ve en önemli görevinin kocasına karşı olduğu kabulü sürmekteydi.

Aydınlanma hareketi bir düşünce geleneği olarak, rasyonel düşünceyi, insan aklını temel alır ve Ortaçağın düşünme biçiminden bir kopu u ifade eder. Bununla birlikte Hristiyanlığın  izgisel tarih anlayışını, insanın özgürlüğe doğru ilerlemesi biçiminde sürdürerek, ilerlemecilik anlayışına vurgu yapar. Bilim ve felsefedeki gelişmeler, aklın evrensel düzeni yansıttığından doğanın i leyi  yasalarını bulgulayabileceği inancı Akılcılık, Katolik Karşı Reformasyonu’na tepki, metafiziğe karşı olma, Aydınlanma felsefesinin ayırıcı yanları olarak söylenebilir. Newton’ın mekanik doğa tasarımı, Descartes’ın rasyonalitesi ve Locke’un duyumculuğu Aydınlanma düşünürlerinin materyalist dokusunun temel kaynaklarıydı. Mekanik evren düşüncesinde, Tanrı’nın bir Mimar, Saat Ustası(Voltaire) olarak ya da Doğa(Diderot) olarak nitelendirilmesi mantığının ardında, doğacılık(naturalisme) vardır. (Folsheid, 2015:75) İ iliz Aydınlanmasının kurucularından John Locke, bilgi felsefesinde empirizmin, politik felsefede liberalizmin kurucularındandır. Bireyin, politik, ekonomik ve düşünce bakımından  zg r olmasını, teolojik putları yıkmasını savunur. Locke’a göre, İnsan zihni boş bir levha (*tabula rasa*) gibidir doğduğunda. İnsan bilgisinin kaynağı duyumlardır ve insanın doğuştan getirdiği bilgi yoktur. Locke’a göre, insan “ilk duyumu edindiğinde” ideler edinmeye ba lar. (Locke, 2004:107) Metafiziğin temelleri sarsılırken pozitivizmin de yolu açılmaya ba lamı tı. Bu da, aristokrasiyle kilise çevrelerinin me ruiyetlerini dine referansla temellendiği hiyerarşik tanrısal düzen düşüncesine aykırıydı.

Descartes, Locke gibi d   n rlerce gözlem ve deneye temellenen yeni bilimsel yaklaşımı benimseyen, Darwin’in öncüsü kabul edilen Fransız materyalistlerinden La Mettrie, İnsan Bir Makine adlı kitabında, insan vücudunun zembereklerini kendi kuran bir makine olduğunu savundu. Ona göre, bedenle ruh,

düşünceyle madde birlik içindeydi ve organik maddede hareket ettirici ilke bulunmaktaydı. (Usta, 2018:112) Yeni bilimsel anlayışın etkileri tıp alanında da benimsenir. On altıncı yüzyıldan beri gelişen anatomi çalışmalarının önemi gittikçe artar. Helenistik dönemden sonra kaybolan otopsi işlemi yeniden uygulanmaya, hastalıklara ilişkin kurgusal açıklamalar yerine hastalıkları gözlemleyerek, çok detaylı bir biçimde not etmeye başlanmıştır. Modern hastanelerin ve tıp fakültelerinin açıldığı on sekizinci yüzyıla doğru klinik gözlemler arttı. Bunun ardında Aydınlanma Çağı'nın mutluluk ve insanlıkçılık(humanitarism) anlayışı olduğu söylenebilir. Geleneksel düşünce ve yaşam biçiminden ayrılığı ifade eden Modernizm on yedinci yüzyılın sosyo-politik koşullarında gelişir. Aydınlanma düşüncesi, kültüre yeni bir yaklaşım anlamına gelir.

Farklı disiplinlerden gelen Ansiklopedistlerin amacı, bilgiyi sistemli biçimde bir araya getirmek ve bilimi geniş kitlelere yaymaktır. Etkisi Avrupa'ya, İngiltere'ye, Rusya'ya uzanan Ansiklopedi, devrimin düşünsel alt yapısını oluşturan kaynaklardandı. Aydınlanmanın önemli düşünürlerinden Voltaire(1694-1778) dönemin bağınazlık ve adaletsizliklerine, Katolik kilisesinin dogmalarına eleştirel yaklaşır Voltaire'e göre ruh bilinçtir ve tüm canlı organizmalarda vardır. Ansiklopedinin editörlerinden Diderot(1713-1784) maddenin temel niteliğinin hareket olduğunu savunuyordu. Halk egemenliğini savunan Diderot'ya göre, yönetme yetkisini istismar edenlerin alaşağı edilmeyi hak ediyordu. Mutlakiyet yönetimlerinin hükmünün dolmuştu ve “üçüncü sınıf” olarak tabir edilen burjuvazi egemen olmalıydı. (Usta, 2018:37) Zanaatçıların deneyimleri de bilim insanlarınkine kadar önemliydi ve bu nedenle Ansiklopedide onlar da yazmalı, entelektüel alana katkı yapmalıydı Diderot'a göre.

Aydınlanma düşünürlerine göre maddi dünyanın belirli bir zorunluluğu olsa da, maddi dünyanın bir parçası olan insan, nesne-özne diyalektiğinde özgür biçimde etkin olabilirdi. (Usta, 2018:17) Aydınlanmacılar, doğa bilimlerinde uygulanan yöntemin toplumsal yaşama da uygulanabileceğini ve yaşamın dönüştürülebilir olduğunu düşünüyorlardı. İnsan aklı ve bilgisiyle doğa ve toplum yasalarını keşfedebilirdi.

Kant'a göre Aydınlanma, insanın kendi eliyle düştüğü ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. “*Aklını kendin kullanma cesaretini göster*” de

Aydınlanma'nın parolasıdır. (Kant, 2014:315) İnsanın kendi aklına güveninin yükselmesi, yaşamı açıklamada geleneksel referanslar yerine akla dayanma anlamında Aydınlanma düşüncesi, rasyonel bireyi temel alır. Kendi gerçekliğini anlayabilecek, yaşamını iyileştirebilecek, daha iyiye doğru ilerleyecektir rasyonel birey Aydınlanma düşüncesine göre. Aydınlanmayla yeni bir insan kavramı gelişmiştir. Fransız Aydınlanmasının temsilcisi Montesquieu(1689-1755) şöyle der: *“Bir şeyin kendi ulusuma yararlı ama bir başkasına zarar verici olduğunu bilseydim, onu kendi hükümdarıma önermezdim, çünkü ben Fransız olmaktan çok, zorunlu olarak insanım, ama benim bir Fransız olmam tesadüftür.”* (Tunçay, 2008: 6) Montesquieu'nun görüşünde öne çıkan unsur insandır, dinsel, ulusal aidiyetler değil, insan olmandır. Montesquieu'nun Kanunların Ruhu Üzerine(1748) adlı eseri araştırma yönteminde gözlemi, deneyi ve olguları önemsemesiyle pozitivist düşünceyi ve Aydınlanma felsefesini yansıtan bir eser olarak görülür. Montesquieu, olaylar arasındaki zorunlu ilişkileri bulmaya, olayları bulduğu genel kanunlarla açıklamaya çalışmıştır. (Gürkan, 1988:11) Toplumsal değişimi doğa üstü varlıkla değil toplumsal dinamiklerle açıklayan düşünür, toplumsal olguları neden sonuç ilişkisi bağlamında değerlendirmektedir.

Aydınlanma felsefesinin genel kabulü, rasyonel bireyin, kendi gerçekliğini anlayabilir ve gerçekliğe müdahale edebileceğidir. Bilimsel çalışmalar, sosyo-politik gelişmeler, insanın evrene ve kendisine bakışının değişmesi, insan aklının yüceltilmesi yeni bir umudu da biçimlendiriyordu. Toplumsal değişim düşüncesi, toplumsal devrim düşüncesine evriliyordu. Rousseau, İnsanlar Arasında Eşitsizliğin Kaynağı(1754) adlı eserinde, bir sultanı tahtından indirmekle sonuçlanan ayaklanmanın, o sultanın uyruklarının hayatları ve malları üzerindeki uygulamaları kadar hukuksal olduğunu ve güçle ayakta duranı ancak gücün devirebileceğini yazıyordu. (Rousseau, 2010:171) Siyasal teori açısından bir dönüm noktası olan Rousseau'nun “genel irade” kavramı da siyasi iktidarın ilahi kaynaklara dayandırılmasının reddiydi.

Aydınlanma'da kadınlar yok değildi ama sayıca azdı. Kraliyet Derneğinin toplantılarına katılan Newcastle Düşesi, Margaret Cavendish, felsefi görüşlerini yayımlamıştı. “Kadın okurlar” için çeşitli kitaplar yazılıyordu. Voltaire Chatelet markizine, Görgü Kuralları Üzerine Deneme adlı kitabını yazmıştı. Amacı, doğa felsefesi çalışmayı seven markize tarihi de sevdirmektir. Bernard de Fontanelle

kadın okurlar için, dünyaların çoğulluğu üzerine diyaloglar yazmıştı. Francesko Algarotti, “Soylu Hanımlar İçin Newtonculuk” adlı bir kitap yayımlamıştı. Kadınların eğer “uygun bir dille” anlatılırsa Newtonculuğu kavrayabileceklerini söylüyordu. (Burke, 2001:21) Yazınla ilgilenen kadınlar toplumsal cinsiyet kalıplarına ters düşüyordu, aristokrat kadınlar bile bundan kurtulamıyordu. Lady Mary Wroth, Montgomeries’nin Urania Kontesi(1621) adlı bir kitap yazmıştı. Ondan, akıllı ve saygıdeğer kadınların yaptığı gibi yazı yazmaktan uzak durmasını söyleyen Lord Deny, Wroth’u görünüşte “hermafrodit” gerçekteyse bir “canavar” olarak nitelendiriyordu. Yüzyılın ilerleyen dönemlerinde yazınla ilgilenen kadınların “dişil” türler olan mektup, aşk maceraları gibi yazın türlerini denemelerini, tragedya, destan gibi türleri yazmaya kalkışmamaları gerektiğini savunuyorlardı. Boileau ve La Bruyere’e göre duygusallığa ve mahrem konulara meraklı kadınların yeterliliği ancak popüler romanlar yazmak konusundaydı. Kadınlar daha çok “yüksek kültürün” tüketicileri, “düşük kültürün” üreticileri olarak görülüyorlardı. Aristokrat ve burjuva kadınların eğitimi, nakışçılık, okumaya giriş, şarkı ve dans derslerinden oluşuyordu. (Shiner, 2013:100) Nakış işleme gibi uğraşlar, toplumsal cinsiyet kalıplarından dolayı aşağılanıyordu. Kadınca işler olarak görülüp aşağılanan uğraşlarla entelektüel ilgilerin birbirlerine karşıt konumlandırılması, nakış iğnesi kalem ikili karşıtlığı daha sonraki yüzyıllarda da sürecekti.

Diderot ve d’Alembert’in editörlüğünü yaptığı Ansiklopedi, yasaklama kararlarıyla ve ideolojik saldırılarla karşılaşyordu. Yasaklandığı dönemde Madam de Pampadour, yasak kararının kaldırılmasını sağlamıştı. Pompadour, Dönemin entelektüellerinin bir araya geldiği salon toplantılarının ev sahiplerindendi. Bu toplantılar süreç içinde radikalleşecek, devrim planlarının yapıldığı ortamlara dönüşecekti. Madam du Defende, dönemine göre radikal düşünceleri olan biriydi. Sanat, edebiyat, kültür alanlarında birikimli olan Marie Therese Geoffrin salonunda daha çok Aydınlanmacıları konuk ediyordu. (Usta, 2018:28) Aristokrat kökenden gelen bu kadınlar Aydınlanmanın maddi, manevi destekçileriydiler ve Ansiklopedinin etkili olmasında da rol oynamışlardı.

Rousseau, Emile(1762) adlı kitabında, doğanın yasalarına dayandırarak kadının görevinin bebek emzirmek, çocuk bakmak olduğunu yazar. Kadınların çocuk bakımı gibi “görevlerini” ahlakçı bir yaklaşımla ve toplumsal yarar

üzerinden değerlendirir. Kadın aile içinde doğasının ona biçtiği rolleri başarıyla yerine getirirse aile bağları güçlü olacaktır. Meslekleri de cinsiyete göre ayıran Rousseau, Emile adlı kurgusal karakterinin eğitimi ve gelişim evrelerini önemsemiş, Sophie karakterinin üzerinde durmamıştır. Sophie'nin “doğru çalışmaktan çok, çabuk kavrayışlı” bir zekâsı vardır. (Rousseau, 2017:573) Mutfak işlerinde becerikli ev işlerinde titiz ve özenli olan Sophie, Emile'in zevklerine uymak, onu mutlu etmek için kurgulanmıştır.

Entelektüel bir hareket olan Aydınlanma'nın yansımaları, 1688 İngiliz Endüstri Devrimi, 1789 Fransız Burjuva Devrimi'nin sosyo-politik dönüşümlerinde etkisini göstermiştir. Burjuva Devrimi Batı tarihinin en önemli dönüm noktalarından biridir. 1789'daki ayaklanmanın başlattığı dönüşümler, yalnızca Fransa'da değil dünya ölçeğinde etkili olmuştur. 1792'de kurucu meclis toplanmış, İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi yayınlanmıştır. Bildirge, egemenliğin temelini halk oluşunu, herkesin özgür doğduğunu, eşit yaşama hakkını ve zulme direnme hakkını esas alıyordu.

Modern anlamda siyasal temsil biçiminde, 1789 önemli bir aşamadır. 1789'da aristokrasinin tekelinde olan siyasal haklar, bir vatandaşlık hakkına dönüşmüş olsa da kadınları kapsamamıştır. Kadınlar siyasal hakları için uzun ve zorlu bir mücadele vermek durumunda kalmıştır. Hem Amerikan Bağımsızlık Bildirisi(1776) hem de, Fransız Yurttaş ve İnsan Hakları bildirisi de doğuştan gelen haklar düşüncesini temel alıyordu. Aydınlanmacı liberal düşüncelerden temellenen bildirgeleri yazan erkek teorisyenler kadınların haklarını dikkate almadılar. (Donovan, 2013:22) Fransa'da devrim saflarında mücadele eden, Olympe de Gouges, Kadın Hakları adlı bir broşür yayımladı. Broşürde kadınların erkekler gibi doğuştan gelen hakları olduğunu savunan Gouges giyotinle idam edildi. Mary Wollstonecraft'ın 1792'de Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi adlı yapıtı yayımlandı. Kitabın giriş yazısında kadınlar için adalet istediğini anayasanın elden geçirilmesi ve kadın hakları'nın tanınması gerektiğini yazdı. Kitabında, kadınların eğitimi üzerinde özellikle duran Wollstonecraft, mükemmel eğitimin bedeni ve yüreği güçlendiren ve bireye kendisini bağımsız kılacak erdemler kazandıran eğitim olacağını belirtti. Erdemleri, kendi aklının kullanımından kaynaklanmayan kişilere erdemli denemeyeceğini savundu. Bu görüş Rousseau'nun erkeklere ilişkin görüşüdür. O, Rousseau'nun erkeklere

yönelik söylediklerini kadınlara uyarlamıştır. Kadınların erdemlerinin kamusal yarar haline gelebilmesi için yurttaş olarak tanınmaları zorunludur Wollstonecraft’a göre. Şöyle der: *“Doktorluk yapabilecek, bir çifliği ya da bir dükkânı yönetebilecek, kendi emeği ile ayakta durabilecek kaç kadın huzursuzluğun ve mutsuzluğun kurbanı olmuştur.”*(Wollstonecraft: 2007:220) Erdemli olmak için eğitilmek gerektiğini, akılla denetlenmeyen işlerin monoton olduğunu savunur. Annelik vurgusunun güçlü olduğu çalışmasında, kadınlara empoze edilen annelik anlayışından farklı olarak, iyi bir annenin güçlü ve bağımsız olması gerektiği üzerinde durur. Aydınlanmanın kadın düşünürleri ve aktivistlerinin verdiği mücadele daha sonraki kadın çalışmalarının önünü açmıştır.

Rönesans’ta kadını Ortaçağ’ın, günahların kaynağı olarak gören anlayışı zayıflamaya başlasa da, kadınların bilgiye ve kültüre erişimlerinin önünde önemli kısıtlar olduğu görülür. Kadına karşı geleneksel önyargılar sürdüğünden, hümanist düşünürlerce de kadınların eğitiminin ev işleriyle sınırlı olması gerektiği savunuluyordu. Aydınlanma’nın kadına yaklaşımı, “kadınlar sınırlarını aşmadıkları” sürece önceki döneme göre daha ılımlıydı denebilir. En azından üst sınıf içerisinde de olsa kadınlar yüksek kültürün “tüketicileri”, düşük kültürün “üreticileri” olarak görülmeye başlamıştı. Fransız Devrimi’nin eşitlik, özgürlük, kardeşlik perspektifiyle tüm ulusu birleştirme söyleminin kadınları ve toplumun emekçi katmanlarını kapsamadığı kısa sürede anlaşılmıştı. Devrime aktif biçimde destek veren kadınlar dışında bırakıldıkları eğitim ve siyasal hakları için sonraki süreçleri de etkileyecek bir mücadeleye girişmişlerdi.

B. Rönesans’tan Romantizme Sanat Yapıtlarında Kadın Betimleri

Sanat tarihçileri arasında tartışmalar olsa da ve kimi kuramcılarca “erken modern” olarak adlandırılrsa da genellikle Rönesans’ın Onüçüncü yüzyılda Giotto ve Cimabue’nin eserleriyle başlayıp Onaltıncı yüzyılın sonlarında Michelangelo, Tiziano gibi Venedikli ressamların eserleriyle sona erdiği kabulü yaygındır.

Rönesans sanatının belirleyici kaynağı olarak antikite dönemin form anlayışında öne çıkar. Antik dönemin var olanı yansıtma anlayışının yeniden önem kazanması ve klasik konuların klasik formlarla buluşmaya başlaması önemli bir belirleyendir dönemin sanatı açısından. Antikite motifleri, Ortaçağ

sanatında, Hristiyanlık anlatılarını benimsetmek için kullanılsa da klasik tema ve biçimin bir araya gelmesi Rönesans'ta gerçekleşmiştir. (Labno, 2012:6) Bu basit bir biraya geliş değil, klasik dönem ile Ortaçağ sanatını da içeren yeni ifade formlarının oluşmasıydı. Oransal ölçüye, uyuma dayalı güzellik anlayışı, evrensel idealin duyulur hale gelmesini sağlar. Perspektif kurallarının geliştirilmesi, optik ve geometri gibi tekniklerden yararlanılması, sanatçıya doğanın “gerçek” görüntüsünü, iki boyutlu yüzey üzerinde derinlik duygusu verecek biçimde yansıtmaya olanağı sunmuştur. Perspektif, resmin teknik bilgisiyle matematik ilkelerin birleşmesiydi. Rönesans sanatçıları resmin, bilim gibi kendine özgü kuralları olduğunu, bu kuralların da antik sanat formlarında bulgulanmış olduğunu düşünüyorlardı. Perspektif kuralları sanatçıya bitmiş bir formun nasıl görünebileceğine ilişkin bir öngörü sunuyordu. Böylelikle yapıt sanatçının tasarımı olarak görülmeye, sanatçı da işçisi olmanın yanında, yani işin zanaat yönüyle birlikte, tasarımcı olarak da değerli görülmeye başladı. (Conti, 1982:5) Rönesans'ta görsel sanatlar alanındaki canlanma resmin güzel sanatların bir dalı olarak mimarlık ve heykelin yanında saygın yerini almasıyla yakından ilişkilidir. Resim mimarlık ve heykelle birlikte “yüksek sanat” olarak görülmeye başladı. Sanatçı, formu, ortak ilkelere göre biçimlese de kendi zevklerini(gustus), bireysel özgünlüğünü yansıtabiliyor, sipariş verenler de kendi yeteneklerine(discretio) uygun biçimleri seçebiliyorlardı. Rönesans'ın güzellik anlayışında, klasik gelenekten gelen, oran (proportio), taklit(mimesis), ışık(lux), aşk(amor) gibi kavramlar öne çıkmış ve geçmişin anlamlı özünün sanat yapıtında somutlaştığı görüşü sanat felsefesi açısından önem kazanmıştır.

1435 yılında Leon Batista Alberti, Resim Üzerine adlı yapıtında insanı resmin merkezine koyan bir yaklaşımı benimser. Resmin merkez noktası betimlenen insandan daha yüksek olmamalıydı. Böylelikle resmi izleyen resimle aynı düzlemdeymiş gibi olabilecekti. Alberti'ye göre resmin uzamı, bedenlerin kapladığı yerin toplamıydı; yer de bedenın sınırladığı uzamın parçasıydı. Alberti'nin görüşleri, Klasik dönemin sanatının organik bütünlük anlayışına da model oldu.

Giorgio Vasari(1511-1574), 1550'de yazdığı sanat tarihi yapıtında, Floransalı, Giotto ve Cimabue'nin yeni sanatın doğuşunu(Della Rinascita) sağladıklarını belirtti. *Rinascita* kavramı, sanatın katı biçimlerden, Yunan-Bizans

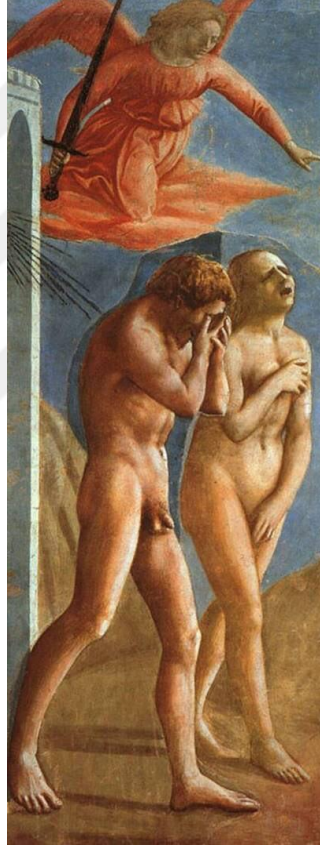
tarzından kurtulmasını ifade eder. (İnalcık, 2011:56) Söz konusu ressamların başarısını doğayı taklit ilkesini benimsemelerinde gören Vasari'den daha önce Boccaccio da, Giotto'nun başarısını aynı ilkeye bağlamıştı. Vasari, Cimabue'nin çalışmalarından şöyle söz eder: “Aziz'i(Aziz Francesco), en iyi bildiği şekilde yani doğadan çalışarak çizdi. Bu o zaman için bir yenilikti. (...) Bütün figürler doğal boyutlardaydı.” (Vasari, 2013:45) Vasari'ye göre Cimabue klasik dönemin katı üslubundan farklı olarak, yumuşak, gerçekçi ve akıcı resmediyordu.

Rönesans sanatının başlıca özelliği insanı çevresiyle birlikte doğal biçimde sunma isteğiydi. Ortaçağ sanatında daha çok Hristiyanlık öğretileri öyküleniyor, figürler ruhani bir atmosfer içinde, sanki bu dünyayla ilgileri yokmuş gibi betimleniyorlardı. Rönesans sanatının insanı bu dünyalıdır, figürlerin ayakları yere basar, hacimlidirler. Perspektif kullanımının da etkisiyle doğal çevreleri içinde daha gerçekçi çizilmişlerdir. Giotto, fresklerinde, insan duygularının, psikolojisinin natüralist biçimde yansıtılmasındaki becerisiyle ve formların hacim kazanmasıyla erken Rönesans sanatçısı olarak kabul edilir. Ressamlar, On dördüncü yüzyıldan itibaren anatomik ve ifadesel açıdan insan bedenine yoğunlaşmaya başlamışlardı. Alberti, Giotto'nun figürlerini ruhları, duyguları yüzlerine yansıtmış ve her birinin hareketleri de farklı diye övüyordu. (Arasse, 2008:339) Mantegna'nın silüetleri detaylı işlenmiş, beden kıvrımları olan kişileri “bedenin keşfine işaret ediyordu.” (Şekil 14) Parnassus(1497) adlı yapıtında mitolojik figürleri bir tiyatro gösterimindeymiş gibi betimleyip güçlü bir mekan duygusu oluşturdu. Süreci devimini görünürleştirdi. Esin perileri *Musalar* ile sahnenin üst kısmındaki Venüs hacimlidir ve ayakları zemine bastığından ağırlık duygusu oluşmaktadır. Bu da onlara dünyevi bir gerçeklik kazandırır.



Şekil 14. Mantegna, Parnassus

Masaccio'nun resimlerinde, formların doğaya yaklaştırılması, perspektif tekniğinin geliştirilmesi ve duyguların ifadesi Ortaçağ'ın resim geleneklerinden kopma olarak değerlendirilir. Masaccio, "tensel varlığa can vermiş", bedenın hatları, kıvrımların rengi ve derinliğini göstermenin yeni yolunu keşfetmişti. (Vigarello 2013:19) Massaccio'nun Cennet Bahçesinden Kovuluş(1425) adlı freskinde, Âdem ile Havva'nın işledikleri günahıtan duydukları üzüntü, utanç çarpıcı biçimde vurgulanmıştır. Âdem ile Havva, bedensel açıdan gerçekçi bir yaklaşımla, kütlesi olan birer varlık olarak betimlenmişlerdir. Âdem ile Havva'nın utanma jestleri birbirinden farklıdır. Âdem elleriyle yüzünü, Havva ise bir eliyle göğsünü bir eliyle de kasık bölgesini kapatmaktadır. (Şekil 15)



Şekil 15. Masaccio, Âdem ile Havva

Rönesans insanı, evrenin yansıması-mikrokozmoz olarak değerlendiriyor; insan bedenini kozmozun göstereni olarak tasarlıyordu. Buna paralel olarak insanın yüceleştirmesi kendisini sanatsal formlarda da göstermiştir. Hümanizma sanata, insan bedeninin doğalcı ve gerçekçi gösterilmesi biçiminde yansıdı. İnsan anatomisine ilgi, formların gerçekçi yansıtılması, insani duyguların sanat eserlerinde vurgulanması, Michelangelo'nun Pieta(1498-1499) adlı yapıtında

çarpıcı biçimde görülür. Pieta imgesi, Batı sanatı ikonografisi açısından önemlidir. Michelangelo, salt bedensel gerçeklik ve plastisite açısından değil, İsa ile Meryem'in ilişkisinin duygusal yoğunluğunu, eylemin çarpıcılığını, Meryem'in acısını da yoğun biçimde aktarmıştır. Genç bir kadın olarak betimlenmiş olan Meryem, çarmıhtan indirilen oğlunun cansız bedenini kucağında tutmaktadır. (Şekil 16)



Şekil 16. Michelangelo, Pieta

Yeni Platoncular, Hristiyanlık ile klasik mitolojiyi bir araya getirerek yaşamın derin anlamını ortaya koymaya çalıştılar. Yeni Platoncu yorumlardan etkilenen Botticelli, bugün de tartışma konusu olmayı sürdüren Venüs'ün Doğuşu adlı yapıtında, çeşitli simgeler, metaforlar kullandı. Venüs'in Doğuşu'nda sembolize edilen aşkın tanrısal bir yaratıcı güç olduğuydu. (Şekil 17)



Şekil 17. Botticelli, Venüs'ün Doğuşu

Ficino'ya göre sevgi, Tanrı'nın özünün dünyaya yaymasının itici gücüdür. Amor, dünyadan Tanrı'ya, Tanrı'dan dünyaya doğru olan akımdır. (Panofsky, 2012:229) Botticelli'nin İlkbahar(1482-1486) adlı yapıtında İlkbaharı Venüs temsil eder. Rönesans'ın güzellik kavramı evrenin uyumunu simgeler. Vasari'nin Venüs'ün Tuvaleti tablosunda Eros(Aşk Tanrısı) Venüs çifti birliktedir. Venüs aşk kavramını kişileştirmektedir.

Sanatçılar Yeni Platoncu kuramdan etkilense de, uygulama ile kuram arasında farklar vardı. Örneğin, Michelangelo'nun Rönesans sanatıyla Barok arasındaki çalışmaları Yeni Platoncuların ideal formların sabitliği görüşünün dışına çıkıp, maniyerizmin beden betimlerini oluştuyordu. Sanatçıların, klasikçi yaklaşımı uygulama biçimleri metinlerde açıklanan metafizik ilkelerle tam olarak uyum göstermiyordu. Oranlar üzerine çalışmaları olan Dürer(1471-1528) de özgün bir yaklaşım sergiler. Kadın bedeni oranları üzerinde çalışan Dürer, kadın bedeninin Adem'in ideal bedeninin kusurlu bir kopyası olduğu inancından uzaklaşır. Kaldı ki, ideal beden imgesi kimi normlara yaslanırsa da sanatsal bir inşadır ve ideal beden önerileri sanatçıların kavrayışlarına ve bireysel üsluplarına göre farklılık gösterecektir.

Rönesans portreciliği, daha önceki dönemlerin portrecilik anlayışından, resmedilen kişinin temsil ettiği şeylerin değil, resmedilen kişinin bizzat kendisinin temsil edilme anlayışının öne çıkmasıyla ayrılır. Dörtte üç profilden resmedilme, kişinin fiziksel ve kişisel özelliklerini yansıtmaya isteği, ilginin arka plandaki mimari öge ve peyzajdan, portresi yapılan kişiye çekilmesi Rönesans portrecilik anlayışını yansıtır. Portre yaptıran kişi Ortaçağ'da dinsel figürlerin yanında ikinci planda, genelde daha küçük boyutlu ve diz çökmüş duran olarak gösterilirdi. (Conti, 1982:50) Rönesans'ta da, sanatın başlıca kaynağı dinsel temalar olmayı sürdürür. Bununla birlikte, önceki dönemlere göre, derinlik etkisi, peyzaj resminin kendi başına bir tür olması, hacimli figürler, canlı model kullanımı önemsenmektedir. Işık, Ortaçağ'da salt görsel etki için değil sembolik anlamıyla önemseniyor, tinsel bir atmosfer oluşturmak için yararlanılıyor, uyum ve oran için önemli bir nirengi noktası olarak kullanılıyordu. Işık ve gölge üzerine düşünen, ışığı estetik bir kategori olarak tartışan Leonardo da Vinci'ye göre güzellik için en uygun ışık güçlü ya da zayıf değil, "orta" ışıktır. Zorunlu ışık dediği doğal ışık, dramatik etki yaratmak için ve anatomik çalışma için en

uygundur. Keskin kenar çizgilerinin ortadan kalktığı, ışığın ve gölgelerin yumuşadığı, sanki bir tül ardından görülüyormuş izlenimi veren La Gioconda'nın gizemli bir çekiciliği vardır. Leonardo da Vinci yağlı boya, perspektif ve ışık ile gölge ile ilgili yeni teknikleri kullanarak yaptığı Kayalıkların Meryemi'nde(1483-1486), insan anatomisini ve fiziksel mekânı natüralist biçimde yansıtmıştır. Meryem, yüzüne yansıyan ışıkla kutsal bir varlık olarak yansıtılırken, elini çocuğunu korumak istercesine çocuk İsa'nın başı üzerinde tutması, bir eliyle de çocuk Vaftizci Yahya'nın şefkatle omuzunu tutması onun insan doğasını vurgulamaktadır. (Şekil 18)



Şekil 18. Leonardo da Vinci, Kayalıkların Meryemi

Meryem'in insan yanının vurgulanması Erken Rönesans'ta başlayan bir durumdur. Yeni ikonografide Meryem'in insan yanı vurgulanmış, kimi kadınlar Meryem rolüne bürünerek mistik deneyimler yaşadıklarını söylemişlerdir. (Johnson, 2013:127) Meryem rölyefleri de üç boyutlu oluşlarıyla izleyiciye aynı uzamda oldukları duygusu yaratarak psikolojik anlamda etkilenmeyi artıyordu. Bu etkilenmede, pişmiş topraktan yapılmış eserlere, gerçek bir varlıkmiş gibi bu giysi giydirilmesinin, mücevherler takılmasının ve canlı renklere boyanmasının da etkisi vardı.

Protestanlık ve Katolik Kilisesi arasındaki mücadele ve dinde reform istekleri Roma'nın otoritesini göstermek için bir dizi sanatsal girişimlere yol açtı. Papa 2. Julius, Michelangelo'dan Sistine Şapelini Roma öğretileri doğrultusunda fresklerle süslemesini istedi. Roma Kilisesi'nin gücünü gösteren hacimli figürler,

dinamizm içinde yansıtılmıştır. Şapelin fresklerinden olan İlk Günah ve Cennetten Kovuluş(1509-1510) Âdem İle Havva'nın yasak meyveyi yemeleri ve cennetten sürülme aşamaları öyküleyici biçimde betimlenir. Ağaca sarılmış olan çekici bir kadın görünümündeki yılan yasak meyveyi genç, güzel Havva'ya vermektedir. Yılan yani şeytan kadın olarak temsil edilir. Resmin sağ bölümünde yasak meyveyi yedikten sonra, güzellikleri ve gençlikleri bozulmuş, üzgün Âdem ile Havva vardır. İlk günahı işlemiş olmanın verdiği pişmanlık ve çıplak olduklarını fark edip bundan utanç içinde cennetten çıkarılırlar. (Şekil 19)



Şekil 19. Michelangelo, İlk Günah ve Cennetten Kovuluş

Çıplak bedenlerin resmedilmesi, Rönesans sanatının ayırıcı yanlarındandır. Rönesans'ta konular çeşitlenmeye, mitolojik karakterler, tanrı ve tanrıçalar, kahramanlar, kişileştirmeler, çıplak olarak resimlenmeye başlanmıştır. Ortaçağ'da kimi azizlerin ve İsa'nın acı çeken ya da ölü bedenleri gibi kısıtlı temalarda görülen çıplaklık Rönesans'ta yaygınlaşmıştır. 16. yüzyılda nü portreler yapılmış, çıplaklık örneğin, Michelangelo'nun Sistine Şapeli'ndeki Son Yargı yapıtı gibi kutsal mekânlara da girmiştir. Çıplaklık Reform karşıtı kardinallerce kınanmıştır. Aslında kınanan şey çıplaklığın uyandırdığı şehvet ve cinselliktir. 16. yüzyıl Avrupa resminde, cinselleştirme ve erotikleşme, çıplak, yalnız, uzanmış kadın betimlerinde açıkça gözlemlenebilir. Çıplaklığın Tziano'nun Kutsal Aşk ve Dünyevi Aşk(1511-1517) adlı tablosunda olduğu gibi alegorik olarak işlenmesinin yanında; yapılaş amacı yalnızca bakılmak olan erotikleşmiş çıplak Venüs betimleri de bu dönemde yaygındır. John Berger'e göre, çıplak kadınların seyirlik nesne olmaları geleneği Adem ile Havva betimleriyle başlar bu da Tekvin'in Yaratılış anlatısıyla bağlantılıdır. Tekvin'in ilgili bölümünde şöyle

denmektedir: *“Ve kadın ağacın meyvelerinin yenmeye değer olduğunu gördü, göze hoş görüldüğün gördü ve bilgilenmek için bu ağacın arzulanması gerektiğini anladı ve meyveyi kopardı ve yedi; kendisiyle birlikte kocasına da verdi ve o da yedi ikisinin de gözleri açıldı ve çıplak olduklarını gördüler ve incir yapraklarını birbirine ekleyip önlerine örtü yaptılar... Ve yüce Tanrı erkeği çağırdı ve ona şöyle dedi: “ Nerdesin?” Ve erkek de dedi ki “ Sesini bahçeden duydum ve korktum; çünkü çıplaktım ve saklandım.” ...Ve kadına da şöyle dedi Tanrı: “ Senin acılarını ve doğurganlığını artıracam; çocuklarını acı içinde dünyaya getireceksin, arzuların kocana yönelecek ve seni o yönetecek.”* Bu öyküde yalnızca kadın cezalandırılır, erkek de tanrının temsilcisidir. (Berger, 1995:49) Michelangelo, Ortaçağ geleneğinde olduğu gibi bu öyküyü aşamalarıyla, öyküleyici bir biçimde göstermiş, yılanı da kadınla özdeşleştirerek kötülüğün kaynağı olarak sunmuştur.

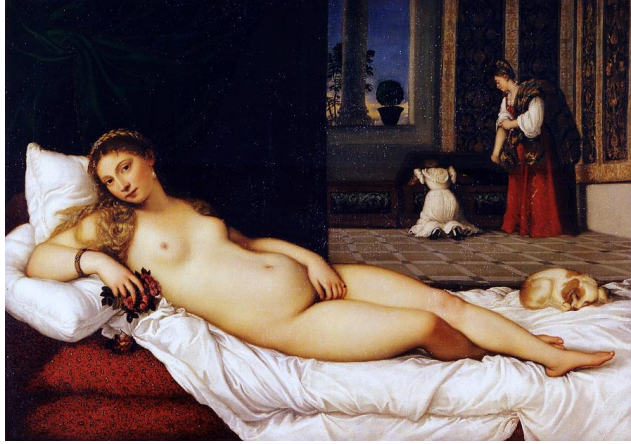
Rönesans'ta portre sevilen resim türlerindendi. Porte yaptıranlar kümesine din adamları, aristokratlar gibi geleneksel seçkinlerin yanında, aristokrat kadınlar, zengin tüccarlar ve sanatçılar da eklenmeye başlanmıştı. Dindışı resim üretimi insan anatomisine duyulan ilgiyle ve kişinin fiziksel ve ruhsal özelliklerinin yansıtılması isteğiyle bağlantılıdır. On dördüncü yüzyılda portre yaptırmaya duyulan ilgi On beşinci ve On altıncı yüzyıllarda da devam etti. İnsan anatomisi, doğa, uzam doğalcı bir yaklaşımla temsil edilse de portresi yapılan kişiler idealize ediliyordu. İngiltere Kraliçesi 1. Elizabeth olduğundan çok daha genç betimlenmiş, önceden onaylanan bir model kullanılmıştır. Sanat koleksiyoncusu İsabella d'Este 60 yaşındayken portresini bir genç kız olarak yaptırmıştır. Urbino Düşesi Eleonora Gonzaga bir aristokrata yakışır biçimde, işlemeli dantelli giysileri, mücevherleri ve gösterişli saç tuvaletiyle betimlenmiştir. Ağırbaşlı, kendinden emin duruşu, mağrur havası, yanında evliliğe sadakatin sembolü olan köpekle kurulan sahnenin arka planında sonsuza açılan bir pencere vardır. (Johnson, 2013:85) Örneklerden de anlaşılacağı üzere, anatomik yapı, sosyal konum, doğal çevre betimlemeleri doğalcı bir yaklaşımla temsil edilse de, portresi yapılan kadınların oldukları gibi değil daha çok olmak istedikleri gibi görünmek istiyorlardı. Dönemin ideal güzellik ve kadınlardan beklenene değerlerine uygun imge kuruyordu ressamlar da.

Onaltıncı yüzyılda Venüs betimlerinin sayısı artar. Venüs, idealleştirilir, güzelin temsilcisi olarak tinsel formlar kazanır, Bakire Meryem'in yerini alır ve ikonografide saygınlığı artar. (Vigarello, 2013:32) Kadını kısmen de olsa şeytanla özdeşleştiren bakış kırılmaya, kadına yönelik toplumsal kabulün ilk biçimleri görülmeye başlar. Nü, başlı başına bir tür olarak ortaya çıkar. Dünyasal konular resme girmeye başlayınca çıplak kadınlar da resme konu olmaya başlar. Konusunu mitolojiden ve çoğunlukla alan aşk ve güzellik tanrıçasının çıplak bedenini öne çıkaran bu resimler, erkeğin bakışı için kurgulanmış gibidir. Bronzino'nun Venüs, Küpit, Zaman, Sevgi(1545) adlı yapıtı, dönemin ideal güzellik anlayışını yansıtmaktadır. Resimdeki alegorik anlatım, dönemin felsefesiyle ilişkili olsa da kadının temsil edilme biçimi bedeninin sergilemesine yöneliktir. (Şekil 20)



Şekil 20. Bronzino, Venüs, Küpit, Zaman, Sevgi

Venüs'ün duruşu, öpüşme eylemine etkin olarak katılmaktan çok onu görsel bir nesneye dönüştürmektedir. Tiziano'nun 1539 yılında Urbino Dükü için yaptığı Urbino Venüsü(1538), akla bu resmin gerçekten bir Venüs olup olmadığı sorusunu getirir. Tiziano resme mitolojik bir vermiş olsa da sipariş belgelerinde bu isme rastlanmaz. Belki dönemin eğitimli çevreleri için yapılmış örtük pornonun bir biçimidir. (Johnson, 2013:106) Klasik bir tanrıça figürüne benzemeyen ve bu anlamda Venüs'ü temsil edip etmediği tartışmalı olan betim, erkek izleyicinin bakışına sunularak örtük biçimde cinsiyetler arası güç ilişkini göstermektedir. (Şekil 21)



Şekil 21. Tiziano, Urbino Venüsü

Rönesans'ın sanatının form ve içerikteki uyumu idealize edişinden farklı olarak sonradan Maniyerizm olarak adlandırılacak dönemde, sanatçılar formları bozmaya, deforme etmeye, anlattıkları konunun içeriğini vurgulayacak biçimde karşıtlıkları bir arada kullanmaya başlamışlardı. Parmiggianino'nun, 1534'de başladığı, 1540'da ölümüyle yarım kalan Uzun Boyunlu Meryem adlı yapıtı, Hristiyan mihrap resminden bir pagan kült resmine, Meryem, bir zerafet ve güzellik Tanrıçasına dönüşmüştür. (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009:117) Meryem'in boynu ve parmakları uzatılmıştır. Üzerindeki giysi, hatlarını ortaya çıkaran tülüksü bir kumaştandır. (Şekil 22) Dinsel resimlerde dönemin dinselik anlayışı ile bağdaşmayacak duyumsal tasvir biçimleriyle karşılaşılır. Pagan mitolojik etkiler, dünyasal tutkular, işkence sahneleri, dinsel temalarda bile çıplak kadın betimleri, dönemin karşıt eğilimlerini göstermektedir.



Şekil 22. Parmiggianino, Uzun Boyunlu Meryem

On altıncı yüzyılın sonuna doğru, sanatsal alanda Trento Konseyi'nin belirlediği Karşı-Reformasyon ilkelerinin uygulanması, Vatikan ideolojisinin yerleşmesi, Hümanizmin micro-cosmos idealinden insanın “çöldeki kum tanesi” kadar değerli olduğu düşüncesi yerleşmeye başladı. On yedinci yüzyılda siyasal ve toplumsal alanda yaşanan dönüşümler sonucunda sanat hamilerinin yerini imparatorlar almaya başlamıştır. Fransa, İspanya, Hollanda gibi ekonomik anlamda güçlenen ülkelerde, çeşitli yeni kurumlar oluşmuş, farklı mesleki uzmanlıklar ortaya çıkmış bu durum sanat alanına da yansımıştır. Sıradan insanların yaşamları, gündelik yaşamın çeşitli yönleri devingen ve zaman kavramını önemseyen biçimde, ışık gölge zıtlıklarıyla temsil edilir yaşanan dünya. Barok biçimin abartılı formları, ışık gölge keskin karşıtlığı, insanın maddesel varlığının geçiciliği düşüncesine hizmet etme amaçlıdır. Rönesans idealleştirmesine karşın, bu dünyanın insanlarını, natüralist biçimde yansıtan barok sanatçı Caravaggio, Meryem ve Çocuk İsa Azize Anne İle(1605-1606) adlı tabloda betimlediği karakterler bu dünyalıdır. Sıradan, idealleştirilmemiş, bir anne çocuk ve nine vardır sahnede. (Şekil 23) İnsanın duygularının, içsel dünyasının yansıtılması çabası ve ten dokusunun gerçekçi aktarımıyla kutsal kişiler o anın gerçekliğini yaşayan sıradan kişilerdir aynı zamanda.



Şekil 23. Caravaggio, Meryem ve Çocuk İsa Azize Anne İle

On yedinci yüzyılda İspanya'nın egemenliğinden kurtulan Hollanda'da Protestanlığın yayılması, deniz ticaretine bağlı olarak zenginleşen burjuva sınıfından kişilerin sanat hamisi olmaya başlaması, sanatsal konuların çeşitlenmesini sağlar. Saraya bağlı olmayıp serbest çalışan aynı zamanda çeşitli farklı işler de yapan sanatçılarla, tüccar sınıfının beğenisini, tercihlerini, farklı yaşam alanlarındaki var oluşlarını içeren konular ortaya çıkar. Portre, iç mekân, manzara resimleri gibi yeni türlerin yaygınlaşır, Kuzey Avrupa baroğunun önemli temsilcilerinden Rubens'in Üç Güzeller(1639) adlı tablosunda üç çıplak figür ön planda ve aydınlık biçimde verilmiştir. Doğanın içindedirler, ayakları yere basmaktadır, hacimli ve devingendirler. Üç Güzeller'in duruşları, bakışları ilgiyi sürekli birbirlerine aktararak izleyenin bakışını yönlendirir. Figürlerin canlılığı, gerçeklik duygusu, mitolojik gönderme, doğa, yaşama dönük olma ve dönemin güzellik algısı okunabilir Rubens'in yapıtında. (Şekil 24)



Şekil 24. Rubens, Üç Güzeller

Onyedinci yüzyılda Hollanda'da ekonomik gelişmelerin etkisiyle sosyal yaşamda çeşitli dönüşümler yaşanmaktaydı. Kişisel servetlerini artıran burjuvalar, yaşam biçimlerini de değiştiriyor, soyluluk unvanları satın alarak aristokrasiye katılıyordu. Amsterdam belediye başkanı, demir tüccarı Dirck Graeff,'in kendisi gibi ticaretle uğraşan oğlu Jacop de Graeff Baron unvanı satın aldı. Baron'un

oğulları, Andreas ve Cornelis de Graeff siyasetçi ve rantıye oldular. (North, 2014:82) Sosyal ilerleme servete bağılıydı artık ve servetlerin de sergilenmesi, yüksek mevkilerin gösterilmesi tüccar-siyasetçi ve rantıye sınıfının hoşlandığı davranışlardı. Resim onların servetlerinin dışavurum aracıydı.(Şekil 25) Cornelis de Graeff'in eşi Catherine Hooft, sınıfsal konumunu gösteren görkemli giysisi, dantelleri ve mücevherleriyle kendinden hoşnut görünmektedir.



Şekil 25. Nicolaes, Elias, Catherine Hooft

Fransa'da 16. Louis'nin dönemi monarşinin en görkemli dönemlerinin de sonu anlamına gelir. Savaşlar, ülkeyi ekonomik açıdan zorlamış, hazine boşalmış, halktan vergi toplama yöntemleri sertleşmişti. 16. Louis ölünce saray, Versailles'dan Paris'e taşınmıştı. Orta sınıf güçlenmeyi sürdürüyordu. Aristokrasiyle burjuvazinin üst katmanı kültürel açıdan bütünleşmişti.(Hauser, 1984:21) Sanatçıların saray çevrelerinden edindikleri yeni sanat hamilerinin beğenileri değişmeye başlamıştı. Orta sınıf da resim satın alabiliyordu. Dinsel, törensel konulu, kahramanları konu edinen tarihsel resimler yerine kır manzaraları, kır şenlikleri gibi konular sevmeye başlamıştı. 16. Louis döneminin

saray protokolü ve saray yaşamı çözüldüğü süreçte Rokoko üslubu ortaya çıktı. Neşe, uçarılık, duyumculuk, estetizm öne çıkıyor, Apollon'un yerini Venüs alıyordu. Nü çok sevilen bir tür olmuştu. Boucher gibi erotik bir yaklaşımla kadın çıplaklığını sergileyen ressamalar çoğalmıştı. Dönemin resimleri, Watteau'nun Kitara Adasına Yolculuk(1717) adlı yapıtında olduğu gibi, yaşamın daha incelikli, hoş, hazcı yanını gösteriyor, dönemin orta sınıfının beğenisini de yansıtıyordu. (Şekil 26)



Şekil 26. Watteau, Kitara Adası'na Yolculuk

Hauser'e göre Watteau'nun resimleri tinselliğin ve duyumculuğun özdeşliği inancını, Arcadia ülküsünü düşlemekteydi ve onun resimlerinde pastoral olan yalnızca içinde doğal ortamdı. Dönemin son moda giysileri içindeki süslü kadınlarla erkekler uygarlığın bağlarından kurtulmuşlardı ama uygarlığın getirilerinden de yararlanıyorlardı. (Hauser, 1984:29) Çelişkilerin keskinleşmeye, çatışmaların yoğunlaşmaya başladığı bir toplumda aynı anda farklı eğilimlerin olması da anlaşılabilir bir durumdur. Paranın alım gücü azalmış, toprak kiralari düşmüş, büyük toprak sahipleri topraklarını kaybederek fakirleşmeye başlamıştı. Orta sınıf ve aristokrasinin bir bölümü saraya düşmandı. Krallık bunun bilincindeydi ve her iki kesime de ayrıcalıklar tanımak zorunda kalıyordu. Burjuva sınıfı parasal açıdan güçlüydü, aristokrasi soy üstünlüğüne ve geleneğe yaslanıyordu. Burjuvazi siyasi eşitlik peşindeydi. Salt parasal açıdan değil,

kültürün farklı alanlarında da etkinliğini artırmış, bir sınıf kültürü yaratmaya başlamışlardır.

Seçilen örneklerden de görüleceği üzere, sanat tarihinde kadının algılanma biçimi, dönemin toplumsal, düşünsel atmosferiyle bağlantılıdır. *“Hiçbir imgenin ikonografik betimlenişi ve yorumu, zeitgeist’tan kopuk değildir.”*(Tükel, 1996:100) Rönesans’la birlikte, Ortaçağ’ın kadını, arzuların dolayısıyla günahların kaynağı olarak gören yaklaşımının zayıflamaya başlamıştır. İnsanın evrendeki yerinin algılanışı değişmeye başladığından, insan anatomik açıdan incelenen, kütlesiyle bu dünyada bir yeri olan, evrenin küçük bir modeli olarak kabul edilmiş, yaratıcının yaratma eylemini görünürleştirdiği düşünüldüğünden önemsenmiştir. Kadın, natüralist biçimde sergilenirken, insani duyguların ve içinde bulunulan psikolojik durumun da anlatımı güçlendirici bir araç olarak kullanıldığı görülür. Kompozisyon kuruluşu hareketi görünürleştirirken kadın temsilleri de Rönesans’ın farklı aşamalarında öne çıkan farklı bakış açıları ve betimleme kipleriyle farklılaşmıştır. Kutsal metinlerin yorumlanması devam ederken önceki dönemlerden farklı tema ve konular öne çıkarılır. Mitolojik konuların yorumlanması önem kazanır. Nü bir tür olarak ortaya çıkarken, Venüs betimleri alegorik anlamlarının yanında cinselleştirilmiş bir bakışla sunulur. Yapısal değişikliklerin de etkisiyle yeni konular sanatsal temsil alanına girmeyi sürdürür. Burjuva sınıfının yükselişiyle birlikte, aristokratik kadınlar dışında, orta sınıfın yüksek katmanlarından olan kadınların portreleri, sınıfsal ayrıcalıkları ve varsıllığı gösterme aracına dönüşür.

C. Rönesans’tan Romantizme Odağında Kadın Olan Tiyatro Metinlerindeki Kadın Temsiliyetleri

1. Macbeth(1623), Oyununun İncelenmesi

Şair, tragedya ve komedyalı yazarı, William Shkespeare 1564 yılında otlaklarla ve tarım alanlarıyla çevrelenmiş bir ticaret kasabası olan Standfor-Upon-Avon’da doğdu. İngiltere tarihinde, yapısal anlamda köklü dönüşümlerin yaşandığı, Reform hareketinin tüm ülkeye yayıldığı, ülke tarihinde “otlaklar sorunu” olarak bilinen olgunun yaşandığı bir dönemdi. İngiltere, ekonomik, sosyal, dinsel, yönetsel anlamda ciddi sorunlar yaşıyordu. Shakespeare, bir gramer okulunda Latince eğitimi aldı. Tiyatro çevrelerine katılmak için Londra’ya

gitti. Shakespeare'in oyunlarındaki karakter zenginliği, görkemli insanlık tablosu dönemin panoramasını sunar. 1616 yılında Standford-Upon-Avon'da yaşamını yitirdi. Günümüzde oyunları pek çok farklı ele alışlarla sahnelenmeyi bugünün insanının anlam dünyasını etkilemeyi sürdürüyor.

Komutan Macbeth, komutan Banquo ile savaş meydanından zafer kazanmış olarak dönmektedirler. Karşılarına çıkan cadılar, Macbeth'e geleceğin kralı olacağı kehanetinde bulunurlar. Kral Duncan, krallığın varisi olarak oğlu Malcolm'u açıkladığında Macbeth kralı öldürme düşüncesini kafasında kurmaya başlar. Lady Macbeth'in de desteğiyle evinde konuk olarak bulunan kralı uykuda öldürür. Kral olduktan sonra da cinayetleri sürer, krallığını sürdürebilmek için çeşitli katliamlara girişir. Kralı öldürmenin vicdani yükümlülüğünü kaldıramayan Lady Macbeth  ıldırır. Macbeth kendisine karşı birleşen hasımlarına karşı savaşırken Lady Macbeth'in ölüm haberi gelir. Macbeth öldürülür, krallık tacı Duncan'ın oğlu Malcolm'un eline geçer. Malcolm'un katliam döngüsünün süreceğinin ipuçlarını verdiği konuşmasıyla oyun sona erer.

Oyun    cadının gök gürültüleri ve şimşekler içinde sahneye girişiyle başlar. “ yi kötüdür kötü de iyi” diyen cadıların belirsiz, yarım yamalak konuşmaları, oyunun tekinsiz atmosferinin de başlatıcısıdır. Dönemin cadı inancı oyunun yazıldığı süreçlerde de devam etmektedir. Cadılar kötücül güçlerle ilişkilendirilen, her türlü doğal felaketin sorumlusu olarak görülen, zaman mekan sınırlarından yalıtık, genellikle kadınlarla ilişkilendirilen varlıklardır. Macbeth “hem bu kadar iyi, hem de bu kadar kötü bir gün yaşamadım ben” derken cadıların söylemini tekrarlar. Cadılar oyun içindeki tekinsizlik vurgusunu pekiştiren tipler olsalar da oyun süresince vahşetin asıl taşıyıcısı Macbeth olacaktır. Cadılar, savaş meydanından dönen Macbeth ile Banquo'nun karşısına çıkarlar. Görünüşleri şöyle betimlenmiştir.

BANQUO: “Fores’e ne kadar yol var! Bunlar da ne? Böyle kapkara, üstleri başları acayip, d nyalılara hiç benzemiyorlar. Canlı mısınız? (...) Kadın olsanız gerek. Ama sakallı kadın da olmaz ki.” (Shakespeare, 1999:19)

Cadılar, akıl karıştırıcı tiplerdir. Tam olarak cinsiyetleri anlaşılamasa da kadına benzemektedirler;

Macbethin önce Cawdor beyi sonra da kral olacağı, Banquo'nun da soyundan krallar çıkacağı kehanetinde bulunurlar. Macbeth, cadıların sözleri üzerine içsel çelişkiler yaşar, kafasında cinayet belirmeye başlamıştır.

Lady Macbeth, Macbeth'in mektubuyla geleceğin kraliçesi olma umuduna hemen kaptırır kendisini. Onun endişesi, Macbeth'in yükselmek istemesine karşın, içinde yeterince kötülük olmamasıdır. Ne ki yükselmek “günah işlemeyen, sahtekârlık yapmadan” mümkün değildir; Lady Macbeth çok istediği ama yapmaktan korktuğu şey için Macbeth'i yüreklendireceğini açıklar. Lady Macbeth, kocasının tek başına gerçekleştiremeyeceği eylemi ona yaptıracaktır. İçinde bir insan olarak şiddet potansiyeli taşısa da, yaşadığı erkek egemen dünya Lady Macbeth'in kadın kimliğiyle şiddet eylemi gerçekleştirmesini engeller. Şiddet gösterebilmek erkeğe özgü bir durumdur ve Lady Macbeth kendisine erkek egemen anlayışın yüklediği yapay bir kimliğin içerisine gömülüdür. (Özsoysal, 1994:28) Lady Macduff, Lady Macbeth'e karşıt bir karakter olarak kurgulanmıştır. Anne ve eş kimliğiyle dönemin kadın algısına ve kadından beklentilere uygun bir karakterdir. Lady Macbeth istediği konuma ancak kocası üzerinden erişebileceğinden Macbeth'i cinayete cesaretlendirecektir ama önce kötücül ruhları onu “kadınlığından sıyırmaları” için yardıma çağıracaktır.

LADY MACBETH: “Kanlı isteklere hizmet eden ruhlar! Gelin beni burada kadınlığımdan sıyırın, tepeden tırnağa, baştan aşağı kıyıcılıkların en korkuncuyla doldurun! (...) Ey cinayet elçileri, görünmez cisimlerinle her nerede hangi varlığa zarar vermeye bakıyorsanız, bırakın da buraya, şu kadın göğsüme gelin, sütümü zehire çevirin!” (Shakespeare, 1999:28)

Lady Macbeth yükselme olanağı bulduğunda bunu ne olursa olsun gerçekleştirecek kararlılıkta bir karakterdir ne var ki kadına toplumsal yaşamda varoluş olanağı tanımayan ataerkil yapı ve değer sistemi ona gelecekle ilgili arzusunu gerçekleştirmek için Macbeth'i ikna etme dışında bir seçenek sunmamaktadır. Kaldi ki oyunun başlangıç sözleri “kan içindeki bu adam kim” sorusudur ve kan dökmenin yaşama içkin olduğu bir yapının içinde devindiklerini göstermektedir. Lady Macbeth, cinayet işlendikten sonra da soğukkanlılığını korur. Macbeth'in Duncan'ı öldürdükten sonra odaya getirdiği kanlı hançerleri Lady Macbeth geri götürür. Elleri sembolik de olsa kana bulanmıştır ve cinayetin ortağı olmuştur. Macbeth'in mektubunda ona yönelik söylediği “şan ve şerefte

benim en sevgili ortağım” sözlerini hak ettiğini göstermiş, “kadınlıktan” aslında kadın olarak kendisine biçilen rolden çıkmış erkeğin alanına geçmiştir ama bunun ağır bir bedeli olacaktır.

Kralın ölümüyle bir cinayet sarmalının içine yuvarlanan Macbeth paranoyalar geliştirir, sanrılar görmeye, uyuyamamaya başlar. Lady Macbeth'i olayların dışında bırakır ve kan dökerek bir düzen oluşturmaya çabalar. Lady Macbeth, dönemin feodal yapısının belirleyen varlık hiyerarşisinin dışına çıkmıştır. Macbeth'in kralı öldürerek ihlal ettiği toplumsal dengeyi, Lady Macbeth'de şefkatli anne ve eş beklentilerinin dışına çıkıp yükselme hırsına kapılarak ihlal etmiştir. Cinayetin faili olmasa da, cinayetin yardımcısıdır. Beşinci sahnede karşımıza çıldırmış olarak çıkar. Kanlı hançerleri tutan ellerini sürekli kanlar içinde görmekte, bilincini yitirmiş biçimde sürekli ellerini yıkar gibi oğuşturmakta, kendi kendine konuşmaktadır. Bilinçsizce konuşurken cinayete ilişkin ipuçları da vermektedir.

LADY MACBETH: “Çık, uğursuz leke! Çık diyorum! Bir...İki...Eh öyleyse yapmak vakti geldi. Cehennem karanlıkmiş. Ayıp size efendimiz, ayıp! Hem asker olun, hem korkun! Kimin bildiğinden ne çekinelim, nasıl olsa gücümüz sorguya gelmez. Yine de kim yaşlı adamda bu kadar kan bulunacağını sanırdı?”(Shakespeare, 1999:98)

Lady Macbeth, toplumsal yapının kendisine çizdiği sınırların içinde kalmamış, yükselme hırsına kapılarak kralın cinayetine ortak olmuştur. Yükselbilmesi ve iktidarda olma arzusunu gerçekleştirebilmesi bir erkeğin iktidarı üzerinden olabilecektir ancak. Elinde kendi yöntemlerini geliştirecek olanaklar bulunmadığından, bildiği tek yöntem erkek egemen yapının şiddet içeren eylemleridir. Söz söyleme gücüyle Macbeth'i yönlendirmiş, Macbeth'le kanlı işbirliği sonucu kendilerini de ülkeyi de yıkıma sürüklemişlerdir.

Lady Macbeth'i kadın temsilleri açısından değerlendirdiğimizde, kötücül güçlerle işbirliği içinde olan, kötülüğü cisimleştiren bir karakter olarak çizilmiş olduğunu görürüz. Kötücüllüğüyle şeytani eylemi temsil eden Lady Macbeth' de kadınlarda doğal olarak bulunması gerektiğine inanılan şefkat, uysallık, itaat etme, erkeğin gücüne boyun eğme gibi kadın “erdemleri” yoktur. Kendisine biçilen uysal eş rolünün dışına çıkan Lady Macbeth, evrensel hiyerşideki

konumuna da karşı gelmiş olur. Bu durumun bedeli olarak da, başlangıçta cinayet hançerlerini korkusuzca kavrayan ellerindeki şiddetin sembolü olan kan, onun zihninden çıkmayacak, psikolojik olarak çökecek, bu durum kanlı eylemin gösterenine dönüşecektir. Dönemin ontolojisini alaşağı eden, düzen algısını bozan, kadınlığa yüklenen bütün değerleri alt üst eden Lady Macbeth oyunun sonunda nasıl olduğunu tam olarak bilmediğimiz bir biçimde ölecek, doğal düzeni tehdit eden, şeytanla özdeşleştirilen varlığı yok olacaktır.

2. Le Cid(1637) Oyununun İncelenmesi

Pierre Corneille, 1606 yılında bir memur babanın çocuğu olarak Rouen'de doğar. Aldığı din eğitiminin ardından hukuk eğitimi alır. Bakanlıkta görev yaparken oyunlar yazmaya başlayan Corneille, Paris'e gider. Tiyatro tarihinde Le Cid Tartışması olarak bilinen olay, Corneille'in, Le Cid oyununun geleneksel üç birlik kuralına (yer, zaman ve olay birliği) uymadığı gerekçesiyle eleştirilmesiyle ilgilidir. Batı tiyatrosu tarihinde On yedinci ve On sekizinci yüzyıllarda tiyatroya hâkim olan klasik akımın ayırıcı özelliği, Antik dönemin tiyatro anlayışına öykünme, katı biçim ve biçem içerik kurallarına uyma zorunluluğu ve didaktik olmasıdır. Krallığın ve merkezi yönetimin güçlendiği kardinal Richelieu döneminde(1621-1642) tiyatrodan beklenen düzeni koruyucu bir araç olması, yazardan beklenen de akılcılık ve ölçülülük ilkelerine göre oyunlar yazmasıdır. Le Cid, traji-komik öğeler barındırdığından, başarılı bir tragedya olarak görülmez. Seyircilerin beğenisini kazanan oyun, Academi Français'ce kusurlu bulunur. Corneille farklı tarihlerde oyunun farklı versiyonlarını yazmak durumunda kalır. Aristoteles'in saptadığı üç birlik kuralının katı uygulamasına karşı çıkar, kuram alanında katı olmanın uygulama alanına göre daha kolay olduğunu kimi zaman da olanaksız olduğunu savunur. Önemli olan kurgudaki birliktir Corneille'e göre. 1641'de yedi çocuğunun annesi Marie de Lamperier'le evlenir. Le Cid tartışmalarından uzaklaşmak için Rouen'e gitse de bir süre sonra Paris'e geri döner ve oyun yazmayı sürdürür. Paris'te 1644 yılında yaşamını yitirir.

Gorma Kontu'nun kızı Chimene, Don Rodrigue'e âşıktır. Don Rodrigue, babasına hakaret ettiği için Gorma Kontu'nu öldürür. Chimene, babasının acısıyla, sevgilisine olan aşkı arasında kalır. Don Rodrigue'e hala âşık olsa da

babasının katili olduğu için onun öldürölmesini ister. Bu sırada çıkan savaşı komutan olarak atanan Don Rodrigue'in başarılı savaş stratejisiyle savaş kazanılmıştır. Kral savaş kahramanı Don Rodrigue'i affeder, ama Chimene onu affetmez. Bir düello yapılmasını önerir ve bir geleneğe dayanarak Don Rodrigue'i yenen kişiyle evlenmeyi vaat eder. Bir dizi dolambaçlı olaydan sonra kralın da desteğiyle birbirlerine kavuşurlar.

Le Cid oyununun temel çatışması, aşk ile görev bilinci arasında kurulmuştur. Le Cid'in değerler dünyasında, aşk, duygular gibi insana ilişkin değerler, unvan, aile adı, onur, şeref, kan gibi ahlaki kavramlarla sürekli çatışma içindedir. Oyundaki kadın ve erkek karakterler, sosyal konumlarına göre, geleneğin, toplumsal ahlakın onlardan beklediklerini yerine getirmek için çaba içindedirler. Eylemleri belirleyen, kişisel arzular ya da kişisel çıkarlar değil üstün bir görev duygusuyla varolan değerler sistemini korumak isteğidir. Aşk, tutku, arzular hep bu görev duygusunun filtresinden geçerek yaşanır. Karakterlerin yoğun içsel çatışmaları, duygularıyla sosyal kimliklerinden beklenen ideal davranışların uyumlu olma zorunluluğundan kaynaklanır. Örneğin Chimene aşkı ile geleneğin ondan beklentisi arasında sıkışır. Babasının öldüren Don Rodrigue'in öldürölmesini ister. Kralın Kızı da Don Rodrigue'e âşıktır ne var ki sosyal konumu kendisinden düşük Don Rodrigue ile evlenmesi söz konusu değildir. Aşkın yoğunluğunu mürebbiyesine içini döktüğünde anlarız.

KRALIN KIZI: "Aşkın beni zorladığını görüyorum üzüntüyle.

Küçümsediğim biri için, acı çığlıklar atacak kadar hem de,

İkiye bölünüyor ruhum:

Cesursam da, kalbim kor gibi düşmekte ateşe"(Corneille, 2009:17)

Aşkıyla unvanı arasında çatışma yaşayan Kralın Kızı, içinden gelen çığlıkları bastırır bunu da cesaret olarak görür. Ondan beklenen bir kral kızı olarak unvanına uygun biriyle evlenmesi, duygularını aklıyla bastırması ve tutkusıyla mücadele etmesidir.

Karakterlerin acı çekişleri sözel olarak ifade edilir, aşk ile onur arasında kalırlar ve toplumsal ahlak açısından uygun olanı gerçekleştirirler. Duyguları bedensel ifade edişten çok uzun monologlarla anlatılır, fiziksel devinim azdır, oyuncuların içsel devinimleri, iç hesaplaşmaları ön plandadır. Dördüncü perdenin

Beşinci sahnesinde Don Rodrigue'in ölüm haberini alan Chimene bayılır. Don Diegue bunu şu şekilde yorumlar.

DON DİEGUE: “Zavallı kız bayıldı

Mükemmel bir aşkın kanıtı

Böyle bayılıp kalması

Ruhunun sırlarını açığa çıkardı acısı

Şüphe yok, seviyor oğlumu”(Corneille, 2009:74)

Don Diegue, Chimene'in bayılmasını doğru yorumlamıştır ama Chimene sonuna kadar duygularını saklama eğilimindedir. Çünkü yapması gerekenin, erdemli davranışın bu olduğunu düşünmektedir. Gizlediği yoğun acının göstergesi olan bayılmayı, çok neşeli oluşunun göstergesi olarak açıklar. Sözel olarak sürekli reddettiği duygularının bastırılmayacak noktaya ulaşip istemsizce dışa vurulması da Chimene'i duygularını kabule götürmez. O ancak Don Rodrigue'in öldüğünü öğrendiğinde aşkını itiraf edecektir.

CHİMENE: “Ödevim uğruna harcadım aşkım,

Rodrigue'in ölümü değiştirdi hislerimi

Acımasız düşmanın acı veren aşışım oldu şimdi.”(Corneille, 2009:89-90)

Chimene duygularıyla ilgili açıklamayı, sevdiği adam öldüğünde yapabirmiştir çünkü geleneğe karşı sorumluluğunun kalktığını düşünmüştür. Kral, Don Rodrigue'in ölmediğini açıklar ve böylelikle Don Rodrigue ile Chimene'in aşkı meşrulaşmış olur:

DON FERNAND: “Kızım, böyle güzel bir ateş kızartmasın yanaklarını,

İnkâr etme artık aşkını.

Övülmeye değer bir utanç zorluyordu seni

Şerefın geri alındı, ödevin bitti.” (Corneille, 2009:91)

Kral olaya el koyduğunda katı geleneklerin baskısı kralın gücüyle, akıl duyguyla dengelenir. Âşıkların bir araya gelmelerinin önündeki engellerin

kalkması, varolan sistemi olumlamaya, krallığın gücünü, adaletini göstermeye hizmet etmiştir.

Le Cid oyununu kadın temsilleri üzerinden değerlendirdiğimizde, duygularını dışsallaştırmayan, her durumda ölçülü “akıl” ilkelerine uygun davranan kadınlarla karşılaşırız. Geleneğin ve sosyal konumlarının çizdiği sınırlarda devinen kadınlar, aşklarını görev dolayımıyla yaşarlar. Sürekli tekrarlanan, görev, ödev, şeref, onur gibi kavramlar oyunun söylem çerçevesini de kurar. Kültürün kendisini sunduğu bu kavramlar, aristokrasinin dünya görüşünü yansıtır. Aşk, tutku, nefret gibi duygular, kültürel kalıpları da göstermektedir. Toplumun değerleriyle çatışan bir karakter yoktur. İnsan aklıyla hareket ettiği kadar duygularıyla da hareket eden bir varlıktır ama Le Cid’de gözyaşları içe akıtılır, âşık oyun kişinin, sevdiğinin öldüğünü öğrendiğinde acıdan bayılmasıyla aşkını göstermiş olur. Taşkınlık, duyguları jestlerle gösterme, Le Cid’in evreninde olanaklı değildir.

3. Kadınlar Mektebi(1662) Oyununun İncelenmesi

Oyun yazarı, yönetmen, oyuncu Moliere, 1622 yılında Paris'te burjuva bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Bugün, Klasik Fransız komedisinin kurucusu olarak kabul edilmektedir. Gezici tiyatro topluluklarıyla Fransa'yı dolaştı. Kadınlar Mektebi ve Tartufe oyunları nedeniyle dini çevrelerin tepkisini çekti. Komedyanın eğitici bir araç olduğunu düşünen Moliere'ye göre kimse insanların onların kusurlarını alay konusu yapmalarına katlanamaz. Bu nedenle komedi insanları yola getirmek için tragedyadan daha etkilidir. Kadınlar Mektebi, dönemin komedi anlayışının dışında, dönemine göre ilerici bir söylemi olan yeni bir bakış açısıyla yazılmıştır. Kadınlar Mektebi'ne yazdığı önsözde, kuralların hoşla gitmek, eğlendirmek, halkın beğenisi kazanmak için olduğunu, eserin kuraldan önce geldiğini savundu. (Şener, 2006:103) 1763 yılında Hastalık Hastası oyununda sahnede fenalaşan Moliere aynı gece yaşamını yitirdi.

Arnolphe kırk yaşını geçmiştir, kadınların sadakatsiz olduğunu düşündüğünden ve aldatılmaktan korktuğundan evlenmemiştir. Küçük yaşta himayesine aldığı bir kız çocuğunu manastıra yerleştirmiş, çocuk manastırın çok kapalı ortamında, dış yaşamın bilgisinden bihaber yetiştirilmiştir. Arnolphe'a göre kadın kara cahil olursa namuslu da olacaktır. Agnes, on yedi yaşına geldiğinde onunla evlenmek amacıyla onu manastırdan alır, eve kapatır. Kimseyle

görüşmemesi için başına iki çalışanını koyar. Agnes, çok sıkı koruma altında olsa da Horace adlı gence âşık olur. Arnolphe Agnes'le evlenme hazırlıkları yapmaktadır. Kızın bilgisizliğini, saf oluşunu ahlaklı oluşuyla yorumlayan ve olumlu bulan Arnolphe'un planları, Agnes'in duygularının peşinden gitmesi ve Horace'ın sevgilisi için mücadele etmesiyle zora girer. Agnes'in gizli bir birliktelikten doğduğu, kimsenin duymaması için bir köylü kadına verildiği ortaya çıkar. Babasının işleri bozulunca yurt dışına çıkmış, işleri düzelince de Agnes'i geri almak istemiştir. Horace'ın babası da oğluna danışmadan onu Agnes ile evlendirmek ister. Oyunun sonunda Horace ile Agnes kavuşurlar. Dolambaçlı hikâyeye tatlı sona bağlanmış, Arnolphe de dersini almıştır.

Oyun Arnolphe ile arkadaşı Chriysalde'nin konuşmasıyla başlar. Arnolphe'un kadınlarla ilgili kimi katı yargıları vardır. Kadınlar ne kadar eğitilmiş olurlarsa, şiirden sanattan anlarsa ve salon toplantılarına katılırlarsa, kocalarını aldatmaları kaçınılmazdır. “Boynuzlanmamak” için ya evlenmemeli ya da pür cahil bir kadınla evlenmelidir. “*Eli kalem tutan*” kadın değil “*kara cahil*” ama ev işlerinden anlayan dindar bir kadın istemektedir. Arnolphe'a göre kadın itaatkâr olmalı kocasına boyun emelidir, “sakal kimdeyse” efendi odur. Arnolphe'un asıl korkusu aldatılırsa “*namusunun*” lekeleneyecek oluşudur. Agnes'e, erkeğin eş alırken namusunu kadına emanet ettiğini söyler. Chriysalde'a göreyse bir erkeğin namusunu karısının onu aldatıp aldatmamasına bağlamak saçmadır. Oyunun temel çatışması evliliğe ilişkin bu iki farklı bakış açısı arasındadır. Şöyle der Arnolphe'a:

CHRYSALE: “Sizin gözünüzde bir insanın cimri, kaba, hilekâr, hain ve alçak olması namus meselesi yanında bir hiç. Ve yine sizce bir insan, yaşayış tarzı ne olursa olsun, boynuz takmadıkça namuslu ve şerefli insandır. İyi düşünecek olursak, niçin şerefimiz bu gibi rastlantılara bağlı kalsın.” (Moliere, 2013:55)

Arnolphe'un aldatılma konusunda takıntılı oluşunu aşırı bulan Chriysalde'e göre olgun bir insanın aşırılıklara kaçmaması gerekir. Dönemin öne çıkan akıl ve ölçülülük ölçütlerine uygun bir bakış açısını temsil etmektedir Chriysalde.

Agnes'in cahil bırakılması, Arnolphe'un planlarına hizmet edecek yerde, sürekli ters etki yapar. Agnes manastırdan eve getirildiğinde balkonda elışı

yaparken onu gören Horace ona reverans yarar. Nasıl davranması gerektiğini bilmeyen Agnes de ona reveransla karşılık vermiş, karşılıklı reveranslar hava kararana kadar sürmüştür. Agnes, sosyal yaşamda anlamını bilmediği davranışları, kaba davranmamak için yapmakta, içinden geldiği gibi konuşmaktadır. Agnes karakteri iki temel düşünce üzerinden kurgulanmıştır. Birincisi, cahil bırakılan kadının neyi neden yaptığını bilemeyeceği, davranışlarını akıl süzgecinden geçiremeyeceği için namuslu olmanın da ne demek olduğunun ayırımına varamayacağı düşüncesiyle kurulmuştur. İkincisi, doğal olanın, yaşamın katı kurallarla önüne geçme çabasının sonuçsuz kalacağı, duyguların, aşkın, engellenemeyeceği düşüncesidir. Agnes, kadın erkek ilişkileriyle ilgili bilgisiz olsa da tanımlayamadığı duyguları ona heyecan vermekte, aşkın oluşturduğu hazlar hoşuna gitmektedir. Horace'ın onunla yalnız kaldıklarında elini tuttuğunu ve onu öptüğünü, gizleme gereği duymadan, açıkça Arnolphe'a söylemektedir. Hoşa giden şeylerin neden günah olduğunu anlayamamaktadır.

ARNOLPHE: “Evet, bütün bu muhabbetlerin, bu tatlı dillerin, tatlı okşamaların zevkine doyulmaz, fakat bunları namus sınırları içinde tutmalı, gınahtan kurtulmak için evlenmeli.”

AGNES: “Demek evlenince bu gibi şeyler artık günah sayılmaz?” (Moliere, 2013:27)

Diyalogdan da anlaşılacağı gibi, Arnolphe, Agnes'in cinselliğini kontrol altına almak istemektedir. Bu da Arnolphe'un temel korkusuyla ilgilidir. Aldatılmaktan korkan Arnolphe'un Agnes'i insanlardan uzakta büyütmesi, eğitimsiz bırakması, toplumsal yaşama katılmasına izin vermemesi, onun cinselliğini kontrol etme arzusuyla ilgilidir.

Agnes'e Horace'la görüşmemesi için baskı yapan Arnolphe gene istediğine ulaşamaz. Agnes kendisini görmeye gelen Horace'ı, Arnolphe'un isteği üzerine taşlamıştır. Zeki Agnes, taş sardığı bir mektupta bunu ona Arnolphe'un yaptırdığını yazmış, duygularını Horace'a açıklamıştır. Arnolphe bunu Horace'dan duyduğunda öfkelenir. Agnes'i nankörlükle suçlar. Agnes, cahil bırakılmış olduğunun bilincine varmıştır. Arnolphe'un ona emek harcamadığını cahil olmaktan utanç duyduğunu söyler.

Agnes, gizli bir birliktelikten doğmuş, varlığı annesinin ailesinden saklanmış. Babası da sahte bir isimle çocuğu bir köylü kadına bırakmıştır. Kadının arzuladığı erkekle birlikte olmasının bedeli çocuğunu büyütememek olmuştur. Kadın cinselliğine müdahale burada da belirgindir. Geleneklerin katılığı, kadın üzerindeki katı toplumsal kuralların baskısı, Agnes'in ailesinden uzak büyümesine yol açmıştır. Ataerkil yapının normlarına uygun olmayan birlikteliğin bedelini ödeyenlerden biri de Agnes olmuştur ve bu anlamda annesiyle kaderleri kesişmiştir.

Kadınlar Mektebi, kocasına karşı itaatkâr ve sadık hale getirilmek için yetişkin olana kadar dış dünyadan yalıtılmış Agnes'in kendisine biçilen yazgıyla mücadelesinin temsili olarak yorumlanabilir. Arnolphe, Agnes'in ev içi hizmetler ve kadınca işler için eğitilmesini sağlamıştır. Kafasındaki cinsiyetçi kalıplar ataerkin kadını görme biçimiyle uyumludur. Agnes'in aklını geliştirmek istemesi, sözünü sakınmaması, aşkını kararlılıkla savunması bedensel ve zihinsel olarak dört duvar arasına sıkıştırılmaya karşı çıkması dönemine göre ilerici yaklaşımlardır. Zekice davranarak, Arnolphe'un tüm çabalarını ve hilelerini boşa çıkarmıştır. Oyun, kadın üzerindeki erkek tahakkümünü eleştirir. Kadının, sınırlarını erkeğin belirlediği bir mekâna fiziksel ve zihinsel açıdan hapsedilmesinin gerçekleşmemesi dönemine göre ilerici bir yaklaşımdır. Birlikte olmak istediği erkeği seçen Agnes karakteri üzerinden, haz ve doğal duygular önemsenmiş, kadın üzerindeki ataerkil tahakküm eleştirilmiştir.

4. Phaidra(1677) Oyununun İncelenmesi

Fransız klasik tragedyasının gelişmesinde önemli katkıları olan Jean Racine(1639-1699), manastırda eğitim görmüştür. Oyunlarında temel çatışma, akıl ile duygular, tutkular arasındadır. Antik Yunan mitolojisinden ve Euripides'in oyunlarından seçtiği karakterleri dönemine uyarlamıştır. Tragedya karakterlerinin Aristoteles'in trajik karakter belirlemesine uygun olarak açıklar. Salt kötü kişilerin cezalandırılmasına kimse acımayacak salt iyi kişilerin cezalandırılmasıysa öfke uyandıracaktır. Bu nedenle trajik karakter, iyi ama zaafları olan biri olmalıdır. Tragedya yalın, birlikli ve kurallara bağlı olmalıdır. Racine'e göre, zaman birliği kuralı, yan olaylarla oyunun dağılmasını önleyeceğinden yazarı yalın olmaya zorlamaktadır. Racine, Phaidra'ya yazdığı

önsözde, oyununda, suçun düşünülmesinin bile suç olduğunu, karışıklığa neden olan tutkuları sergilediğini ve aşkın bir zaaf olduğunu belirtmiştir.(Şener, 2006:110) Anlatımda inceliği önemsemesi, şiirsel üslubuylar saray çevresinin beğenisini kazanmıştır. Racine'in oyunları, dönemin aristokratik değerlerine, verili düzenin ahlak anlayışına göre biçimlendirilmiştir. Oyunlarını, çağının oyun yazarından beklentilerine uygun biçimde yapılandıran Racine, saray tarihçiliği görevinde de bulunmuştur.

Oyunun başlangıcında, Hippolytos, altı aydır ortada olmayan babası Theseus'u aramaya karar verir, eğitmeni Theramenes babasının çapkınlıkta olabileceğini söyler. Hippolytos bir yandan da düşman soydan olan Arisi'den kaçmak istemektedir. Arisi'ye âşıktır ve ona göre tek çıkar yol kaçmaktır. Babasının ikinci eşi Phaidra Hippolytos'a âşıktır ve aşkı nedeniyle acı çekmekte, canına kıymayı düşünmektedir. Aşkını bastırabilmek için Hippolytos'a kötü davranmış, onu sürgüne bile göndermiştir. Theseus'un ölüm haberi gelir. Hippolytos Arisi'ye aşkını açıklar, Arisi de onu sevmektedir. Phaidre istemediği halde duygularını bastıramaz, Hippolytos'a aşkını açıklar, üvey oğlu bu itiraftan dehşete kapılır. Theseus ölünce, Krallık Phaidra ve oğluna kalmıştır. Phaidra tacı Hippolytos'a bırakmaya karar verir. Bu arada Theseus döner. Phaidra'nin nedimesi Oynone, aşkından dolayı utanç içinde olan Phaidra'yi kurtarmak için Theseus'a Hippolytos'un Phaidra'ye âşık olduğunu, Phaidra'nın onu reddettiğini söyler. Theseus oğlunu kovar, Arisi de Hippolytos'a katılır. Yolda, karşılarında çıkan bir canavarla cesurca çarpışan Hippolytos'un atları ürküp uçuşuma yuvarlanınca Hippolythos dizginlere dolanır, kayalara çarparak ölür. Phaidra, Oynone'yi kendisini kurtarmak için Theseus'a yalan söylediği için suçlar. Oynone, Phaidra'nin yaşaması için yapmıştır bunu, suçlanmaya dayanamaz ve canına kıyar. Phaidra, zehir içer ve ölmeden önce Hippolytos'un masum olduğunu, asıl kendisinin onu sevdiğini açıklar ve can verir. Oyun Theseus'un, Arisi'yi kızı olarak kabul edeceğini açıklamasıyla biter.

Phaidra, Hippolytos'un Therames'le konuşmasıyla başlar. Hippolytos, altı aydır ortada olmayan babasını bulmak için gitme kararını açıkladığında Therames onun kendilerinden *“yeni aşklar gizliyor”* olabileceğini söyler. Sözleri, Theseus'un aşk maceraları nedeniyle daha önce de ortadan kaybolduğunu sezdirir. Oğlu artık onun uslandığını eski *“cahillikleri”* bıraktığını söyler. Theseus'un aşk

maceralarını mazur gören bu söylem oyunun aşka ilişkin genel söylemiyle çelişmektedir zira aşk Phaidra'de trajediyi kuran felaketlerin nedenidir.

Phaidra, “inatla gizlediği bir dert” nedeniyle acı çekmektedir. Üvey oğlu Hippolytos'a duyduğu umutsuz aşk nedeniyle çektiği manevi acılar, bedensel acılarının da kaynağıdır.

PHAÏDRA: “Duralım, Oynone'ciğim, öteye gitmeyelim

Yürüyemiyeceğim, artık kalmadı halim

Taze gün ışığından gözlerim kamaşıyor

Titreyen bacaklarım gövdemi zor taşıyor

Ah!”(Racine, 1963:15)

Phaidra'ya göre, âşık olması Venüs'ün gazabına uğramıştır bir kere ve sırrını ele vermemek için ölmekten başka çıkar yol yoktur. Sonunda ona üzülen Oynone'nin yalvarmalarına dayanamaz ve ona sırrını açıklar. Hippolytos'u görür görmez âşık olmuştur. Aşkını şöyle tarif eder:

PHAÏDRA: “Onu gördüm kızardım, sarardım gördüm onu,

Bütün ruhumun gördüm perişan olduğunu.

Dilim söylemiyordu, gözüm görmez olmuştu,

Vücudum baştan başa bir dondu bir tutuştu,

Tanıdım bu Venüs'tü, bu onun cezasıydı. (...)”(Racine, 1963:22)

Adaklar adanmış, mabetler yaptırmış gene de aşk acısından kurtulamamıştır. Tüm acılarına karşın, kocasına itaat etmiş, derdini gizlemiştir. Theseus'un ölüm haberi gelince, Oynone'nin tabiriyle aşkı “*korkunç bir cinayet*” olmaktan çıkmış “adi bir sevda” olmuştur ve artık taht mücadelesinde oğlunu koruması için yaşaması gerekiyordur. Oynone, Phaidra'nın yaşama bağlanması için kendince çözümler aramaktadır. Onu yaşama bağlamak için annelik sorumluluklarını anımsatması, Theseus geri döndüğünde, Hippolytos'u suçlaması Phaidra'yı kurtarmak içindir. Nasıl olsa Theseus oğlunu en ağır ceza olarak sürgüne gönderecektir ve bu mesele de kapanacaktır. Phaidra'yı büyütmüş, ömrünü onun yanında geçirmiştir. Onun için önemli olan Phaidra'nın iyileşmesi, yaşamasıdır.

Oynone, aristokrat sınıftan değildir bu nedenle bakış açısı farklıdır. Phaidra'yı sevdiğinden korumak, yaşama döndürmek ister.

Phaidra, Hippolytos'tan uzak durmaya ve onu kendisinden uzaklaştırmaya çalışmıştır. Aşkın söylemekten çekinmesi şaşırtıcı değildir çünkü bu durumun büyük bir felaket olarak algılanacağını bilmektedir. Phaidra, aşkını çılgınlık olarak tanımlamakta, akla uygun bulmamaktadır. Kendi gözünde bir suçludur ama bir türlü dizginleyememektedir duygularını, Dönemin ataerkil bakış açısıyla biçimlenmiş aristokratik değerleriyle, düzen düşüncesiyle çeliştiğinden uygunsuzdur aşkı. Phaidra'nın benliğini sarsan tutkusu ile klasik dönemin ahlaki ölçütleri oyunun temel çatışma eksenini kurar. Racine, Phaidra'nın aşkı üzerinden, karışıklığa neden olan tutkuları, Arisi karakteriyle de toplumsal kabule ve akla uygun görüleni sergilemek istemiştir.

“Onda aşkın dili yoksa da bakışları var” Arisi'nin nedimesi İsmene'nin bu sözleri, oyunda aşkın yaşanma biçimini gösterir. Âşık olan kişilerin önündeki ahlaki engeller nedeniyle dile dökülemeyen duygular, hüznün, halsizlik, içe kapanma, ölüm düşüncesiyle, dışlaşır. İçsel acılar, fiziksel yansımalarıyla görünürleşir. Aşkın dile getirilmesi de kendini tutamama, istemediği kalde kontrolü kaybetme biçiminde gerçekleşir. Phaidra, Hippolytos'la oğlunun durumu için konuşmayı planlar. Ne var ki konuşması istemediği bir noktaya gider, duygularını daha fazla gizleyemez.

PHAIDRA: “Seviyorum. Sanma ki sevdiğim için seni,

Suçsuz görüp de haklı buluyorm kendimi

Ne de aklımı alan bu çılgın aşkı hatta

(...)

Gönlümü yenmek için kinin lazımdı bana,

Beyhude gayretlerim bir işe yaradı mı?

Nefretini arttırdı, eksiltmedi aşkımlı. (...)” (Racine, 1963:41-42)

Fransız Klasik dönemi, akıl çağı olarak da adlandırılır. Akla uygunluk, ölçülü olma, düzen düşüncesi dönemin monarşi düzenin de ilkeleridir. Bu anlamda tragedya karakterlerini ahlaki kılan ilkelerden yoksundur Phaidra. Tutkusuna aklıyla hâkim olamamıştır. Oynone, onun bir insan olarak insani

zaaflarının olabileceğini, tanrıların bile “*yasak aşka düştüğünü*” ve kendi kendisini affetmesini ister. Phaidra kendisini affetmeyecek, Medeia'nın zehrini içecektir. Son sözleri “*ölüm de gözlerimin alırken ışığını, kirlettiğim güneşe veriyor paklığını*” olan Phaidra'yı Hippolytos'un ölümü kadar, kendisini, değersiz, kirli duyumsayışı da ölüme götürmüştür.

Phaidra oyununu kadın temsilleri açısından değerlendirdiğimizde, kadının tutkuların taşıyıcısı olarak akılla denetlenmesi gereken bir varlık olarak temsil edildiği görülür. Phaidra'da, tutkular, duygular akılla ikili karşıtlık içinde kurgulanmıştır. Oyunda kadın, beden zihin ikiliğinde olumsuz kutupta konumlandırılmıştır. Karakterlerin içsel, doğal itkileriyle, toplumsal görevleri, konumları arasındaki dikotomi onları çıkmaza sürüklemektedir. Yerleşik ahlakın beklentileri yaşam algılarını ve kendilerini görme biçimlerini belirlemektedir. Aşkına yenik düşen, duygularına ket vuramayan Phaidra, kendisini kirli, suçlu, utanç kaynağı olarak gördüğünden, zehir içerek intihar eder.

5. Otelci Kadın(1753) Oyununun İncelemesi

Carlo Goldoni(1701-1793), Venedik'te doğdu. Padova'da avukatlık eğitimi alan Goldoni, tiyatro ile birlikte avukatlık mesleğini de sürdürdü. Commedia dell'arte topluluklarının senaryolarını yazarak tiyatro kariyerine başladı. Goldoni, Commedia dell'arte'nin kendisini tekrarlamaya başladığı bir dönemde, oyuncuların belirli bir kanavaya göre doğaçlama oynadıkları oyun kişilerinin metinleştirmeye ve geleneksel tiplerini değiştirmeye başladı. Oyuncuların mimik kullanmasını engellediğinden maske kullanımını da eleştirdi. Komedyanın daha gelişmiş bir konuşma üslubuna yönelmesini, kalıplaşmış konuşma biçimlerinden uzaklaşılması gerektiğini savundu. Komedi, gerçek yaşantılardan esinlenmeliydi. Goldoni'ye göre. Kalıplaşmış tipler ve klişeleşmiş, gerçekçi olmayan biçimi terk ederek, realizmi getirdi. (Brockert, 2000:325) Geleneksel Commedia dell'arte tiplerini uyarlayarak İtalyan burjuva komedisini geliştirdi. Üretken bir yazar olan Goldoni, komedinin yanı sıra tragedya ve müzikal alanlarında da yapıtlar üretti. Oyunları 1750 yılında basılmaya başlandı. 1762 yılında Venedik'ten Paris'e geldi. Oyunlarında farklı sınıf ve meslekleri temsil eden karakterlere yer veren Goldoni, aristokrat sınıfı da burjuvaları da eleştirdi. Yaşamın sonuna kadar Paris'te yaşadı ve oyun yazmayı sürdürdü.

Otel işletmecisi Mirandolina, zekâsı, becerikliliği, güzel konuşma yeteneği ve güzelliğiyle erkekleri kendisine kolaylıkla âşık edebilmektedir. Otelinde kalan servetini yitirmiş Marki, varsıllaşmış soyluluk unvanı satın almış Kont ve uşak Fabrizio Mirandolina'ya âşıktır. Mirandolina, da Fabrizio'ya âşıktır ama bunu ona göstermemektedir. Mirandolina, kadınlardan nefret ettiğini iddia eden bir müşterisi olan Şövalye'yi kendisine âşık etmeye çalışır ve başarılı da olur. Ne var ki, Şövalye aşkına beklediği karşılığı bulamadığından, Mirandolina'ya öfkeli. Bir yandan Marki ile Kont'a kadınlara karşı bir zaafı olmadığı iddiasını sürdürürken bir yandan Mirandolina ile yakınlaşmak istemektedir. Otele gelen iki oyuncu kadın aristokrat taklidi yaparak zengin kişilerle tanışmak istemektedirler. Mirandolina onların oyununu anlar ama otelde kalmalarına izin verir. Mirandolina'nın taktiklerine yenilip ona âşık olan Şövalye'nin öfkesinden çekinen ve artık kimseye bu tür oyunlar oynamama kararı alan Mirandolina, Fabrizio'ya evlenme teklif eder. Şövalye, Kont ve Marki otelden ayrılırlar.

Mirandolina, babasını kaybedince tek başına çekip çevirecek kadar becerikli, hesap işlerini kendisi takip eden, etkili konuşmasıyla ve zekâsıyla erkekleri büyüleyen bir kadındır. Tek zaafı her erkeği kendisine âşık etme isteğidir. Canlı, neşeli, zarif ve nüktedan bir kadın olan Mirandolina'nın, biraz da erkeklerin ilgisi nedeniyle özgüveni yüksektir. Para ya da soyluluk unvanı peşinde değildir. Bu nedenle ne Marki ne de Kont'a umut verir. Açık sözlü, cesur espriler yapabilen bir kadındır.

MİRANDOLİNA: “Doğrusu şu zavallı Marki bana çok onur veriyor! Ciddi olarak benimle evlenmeyi düşünseydi bile bu iş pek kolay olmazdı. Ben kabul etmezdim. Çünkü kebabı o kadar severim ki sadece kokusuyla doyamam. Zaten beni isteyenlerin hepsiyle evlenseydim, Türk Sultanı'nın haremindeki kadınlardan fazla kocam olurdu! (...)” (Goldoni, 2013:15)

Mirandolina'nın âşık olduğu Fabrizio'ya sıcak davranmama gerekçesi, özgürlüğüne düşkün olması, yönetilmeyi ve akıl almayı sevmemesidir. Kendisini müşterilere fazla ilgi gösterdiği gerekçesiyle uyaran Fabrizio'yu tersler. Şövalye'yi kendisine âşık etmek istemesinin iki nedeni vardır. Şövalye kadın görmeye dayanamadığı gerekçesiyle Mirandolina'ya kaba bir dil ve alaycı bir üslupla yaklaşmaktadır. Mirandolina onun bu nezaketsiz, kadınlara karşı aşağılayıcı tutumuna içerlemektedir. Goldoni başlarda Mirandolina ile Şövalye

arasında bir aşk doğabileceği beklentisini oluştursa da, Şövalye Mirandolina'nın evlenmek isteyeceği biri değildir. Mirandolina'nın istediği şey, Şövalye'nin hoyrat davranışlarına meydan okuyarak ona ders vermektir. Nitekim kararlılıkla uyguladığı taktikleri gönül okşayıcı küçük numaraları işe yarar. Şövalye'yi kendisine âşık etmeyi başarır. Bayılma numarası, yalancıkıtan ağlama gibi kadına yakıştırılan klişe taktiklerin yanında zekice uyguladığı stratejiyle, Şövalye'nin kadınlara karşı nefret söylemini alaşağı eder. Tutumu, toplumsal cinsiyetin beklenti kalıplarının dışındadır. Şöyle bir yol izler Şövalye'ye karşı: Ona özgürlüğüne çok düşkün bir kadın olduğunu, kendisine ilgi gösteren erkeklerin ısrarcı davranışlardan yıldıgını söyler. Kadınları sevmediği için Şövalye'den kendisine bir zarar gelmeyeceğinden dolayı ondan kaçmasına gerek olmadığını, o yüzden onu öteki erkeklerden farklı yere koyduğunu belirtir. Şövalyenin söylemini destekliyor gibi görünür. Şövalye'ye ayrıcalıklı davranır. İlgisi, dostluğu, keyifli sohbetiyle Şövalye'yi kendisine âşık eder. Bu süreçte hep zerafetini korur. Asıl amacı Şövalye'ye haddini bildirmektir.

MİRANDOLİNA: (Yalnız) “Partiyi kazandım. Kalbi yanıyor, kavruluyor, kül oluyor. Şimdi oyunumun tadını iyice çıkarmak için, onu aşkını itirafa zorlamalıyım. Böylece bütün iddiacı erkekler yerin dibine düşer, kadınların tarihine de bir zafer daha eklenir.”

(...)

MİRANDOLİNA: “Oh!..Şövalye yandı, kül oldu, külleri savruldu. Hem ben bu yaptıklarımı bir çıkar uğruna yapmıyorum. İstiyorum ki, kadınların kuvvetini kabul etsin, üstelik “kadınlar bencildir” de demesin. (...)” (Goldoni, 2013:64-67)

Goldoni, Mirandolina'nın güzelliğinden çok, kişisel özelliklerine vurgu yapmıştır. Hayatını kazanmak zorunda olan Mirandolina oyun boyunca aktiftir. Müşterilerinin sorunlarını, çözer, onların aşırı isteklerini nazikçe sınırlar, yemek pişirir, ütü yapar, hesap yapar, çalışanlarını yönetir. Aristokrat numarası yapan oyuncuların numara yaptıklarını keşfetse de onlara nazik davranır, üstten bakmaz, arkadaşça davranır. Kadınlar, sevimli, eğlenceli tiplerdir. Dolandırıcılık peşinde değildirler. Otele geldiklerinde onları üst sınıftan kişiler sanan Fabrizio'yu bozmaz bu oyuna girerler. Tanıştıkları kişilere karşı aristokrat numarasını fazla sürdüremezler, bir süre sonra gerçek kimliklerini açıklarlar. Büründükleri rolle

eğlenmeleri, onların zararsız tipler olarak görülmesini sağlarken, bir yandan da aristokrat sınıfın yapmacık, törensi tavırlarının da eleştirisidir.

DAÏNEÏRA: “La Barones'i saygıyla selamlarım.”

ORTENZİA: “Kontes, ben e size saygılarımı sunarım.”

(Birbirlerine komik reveranslar yaparlar.)(Goldoni, 2013:28)

Sınıf ayrıcalıklarının önemsendiği, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin olduğu bir toplumda orta sınıftan bir kadın olan Mirandolina emeğiyle geçinmeye çalışmaktadır. Kişilikli, özgürlüğüne düşkün bir kadın olan Mirandolina, ataerkil toplumun rol kalıplarının dışında bir duruş sergiler. İşletmeci kimliğiyle, kadına biçilen geleneksel rolün dışındadır. Bu anlamda Otelci Kadı'nın, kadını çalışma yaşamı içinde olumlayan, bir oyun olduğunu söyleyebiliriz.

Otelci Kadın oyununu, kadın temsiliyeti açısından değerlendirildiğimizde, Mirandolina'nın yaşamını, herhangi birinin himayesi olmaksızın, emeğiyle sürdürülebileceğinin ve bağımsızlığın göstereni olarak kurgulandığını görürüz. Mirandolina, zekâsı ve retorik becerisiyle, emeğiyle, işletmecilik gibi, kadınlara biçilen geleneksel rolün dışında bir mesleği başarıyla sürdürür. Mirandolina'nın otelin parasal işleriyle de ilgilenmesi, kafa-kol emeği, kadın işi-erkek işi ikili karşıtlıklarını aştığını da göstermektedir. Evleneceği kişiyi seçip, evlilik teklifini kendisinin yapması ve evleneceği kişinin sınıfsal konum olarak kendisinden daha aşağıda olması da kadınlardan beklenen evlenerek sınıf atlama algısını alaşağı eder.

İncelediğimiz oyunlara yansıyan kadın temsillerine baktığımızda Rönesans'tan Romantik döneme kadar, kadın algısının dönemin düşüncü biçimine göre farklılıklar gösterdiği görülür. Lady Macbeth kendisine biçilen kadınlık sınırları içinde kalmayarak dönemin varlık hiyerarşisini bozmuş, düzeni temsi eden kralın cinayetinin işbirlikçisi olarak elini simgesel anlamda da olsa kana bulamıştır. Kötücül güçlerle ilişkilendirilerek şeytanlaştırılan Lady Macbeth, oyunun sonunda yok olur. Le Cid oyunundaki karakterler duygularını dışlaştıramayan, duygu ve tutkularını bastıran kişilerdir. Duygularıyla jestleri arasında uyumsuzluk vardır. Kadınlar Mektebi, kadının fiziksel ve zihinsel açıdan erkeğin tahakkümü altına alınışını eleştirir. Agnes evleneceği erkeği seçme hakkını elde eder. Kadının duyguları önemsenmiştir. Fransız klasik dönemi,

tensel hazların ve duyguların akıl ilkeleriyle denetlenmesi gerektiği düşüncesini, görev ve sorumluluk bilinci önemser. Phaidra oyununda duyumsal olan, akılla karşıtlık içinde kurgulanmıştır. Phaidra'nın tutkularını bastıramaması felakete neden olur. Oyunun sonunda Phaidra zehir içerek kendisini öldürür. Duygusal ve tensel itkiler, akıl ilkeleri ve düzen düşüncesi ikili karşıtlıklar olarak kurulmuştur. Otelci Kadın oyunu, çalışan, emeğiyle geçinen bir kadını oyunun başkarakteri yapar. Kadın, bir erkeğin himayesini gereksinmeden yaşamını emeğiyle sürdürebilir biçimde temsil edilmiştir.





IV. ROMANTİZM'DEN YİRMİNCİ YÜZYILA TİYATRO METİNLERİNDE KADIN TEMSİLİYETLERİ

A. Romantizm'den Yirminci Yüzyıla Toplumsal Yaşamda Kadın

Ondokuzuncu yüzyıl, Avrupa tarihinde büyük dönüşümlerin bununla birlikte büyük çelişkilerin yaşandığı, etkisi tüm dünyaya yayılan bir süreçtir. Sürecin, kapitalizmin güçlenmesiyle ve üretim süreçlerindeki dönüşümlerle birlikte olumsu-olumsuz çeşitli sonuçları olmuştur. Bilimsel ve teknolojik gelişmeler ve bunların sonuçları da süreci pek çok yönden ilgi çekici kılmaktadır. Dönemin en önemli belirleyenleri arasında şu üç olgu öne çıkmaktadır. Ekonomik alanda, İngiltere'de başlayan Endüstri Devrimi, siyasal alanda Fransız burjuva devrimi ve düşünsel alanda Alman idealizmi sürecin temel karakteristiklerini belirleyen en önemli olgular arasında sayılmaktadır.

Fransız burjuva devriminin etkisi ve sonuçları, özellikle Avrupa'da ve dünyanın birçok bölgesinde kimi gelişmelere neden olmuştu. Burjuva sınıfının ekonomik anlamda güçlenmesini sağlayan süreçlerin ardından, devrim yoluyla politik gücü ele geçirmesiyle, feodal dünyanın insan kavrayışı da değişmeye başladı. Ulusçuluk kavramı, yurttaşlık bilinci, eşitlik-özgürlük-kardeşlik gibi burjuva devriminin başlıca ilkeleri başka coğrafyaları da etkilemiş, feodal yapılanmalara karşı muhalefeti keskinleştirmişti. Yirminci Yüzyılda, Avrupa, Rusya, Balkanlar bu etkilenmeyi yoğun şekilde yaşadı. Feodal dünyanın yaşamı kavrama biçimi, zihniyet dünyası Fransız devrimiyle birlikte, "eski rejim" olarak anılmaya başladı.

Ondokuzuncu yüzyılın teknik gelişmeleri, dünya algılayışını değiştiren bir başka önemli faktördür. Yüzyıl başında yapılmaya başlanan ilk buharlı gemilerle, dünyanın hemen her bölgesine ulaşım yaygınlaştı. 1807'de ilk buharlı gemi yapıldı ve on dört yıl sonra gemi seferleri bütün dünya denizlerini kapladı. Teknolojinin gelişmesi, yaşamın farklı alanındaki dönüşümleri tetikledi. Teknik gelişmeler, Aydınlanma düşünürlerinin savunduğu ilerleme düşüncesini daha da

güçlendirmişti. James Watt, 1768 yılında buhar makinesini icat etmişti. Watt'ın buluşu, 1804 yılında ilk lokomotifin yapılmasıyla uygulama alanı buldu, yüzyılın ilk yarısında tüm Avrupa'da demiryolu ağları yaygınlaşmıştı. Salt ulaştırma alanında değil, 1835'te telgrafın bulunuşuyla İngiltere ve Fransa arasına denizaltı kablosu döşenmiş, 1879'da elektrik ışığı evlere girmiş, çelik yapım tekniği geliştiğinden köprüler, demiryolları yapımı hızlanmıştı. 20 yüzyıl'daki teknolojik gelişmeler On dokuzuncu yüzyıl'ın başarılarının devamıdır. (Ural, 2009:306) Freyer, teknik gelişmelerin yüzyılı olarak da nitelendirilen on dokuzuncu yüzyıl'ı, sanayi üretiminin başat üretim biçimine dönüştüğü dönem olarak tanımlar ve tekniğin aldığı yeni anlamı açıklar. Eski Yunancada "Techne", özel bir sanat, beceri anlamına geliyordu. İnsan, yapmak istediğini yapmak için, aletlere gereksinim duyuyordu. Buhar makinesinden sonra insan, elimin altındaki bu güçle ne yapabilirim demeye başlamıştı, tekniğin işlevi değişmişti. Artık araç erekları belirlemektedir, teknik deyince "güç" anlaşılmaktaydı artık. (Freyer, 2014:37) Böylece teknik, nitelik bakımından yeni bir anlam kazanmıştı. 1792 yılında, İngiliz makine iplikleri ilk kez Avrupa pazarlarında satılmaya başlamıştı. Kütle halinde mal üreten makinelerle dünya tarihinde yeni bir dönem başlıyordu. Fransa'daki siyasi devrimle, İngiltere'deki kütleli üretim arasında özsel bir bağlantı vardı. Siyasal değişimler ile ekonomik değişimler birbirine derinden bağliydılar ve dünya tarihinde yeni bir çağ açmaktaydılar. (Freyer, 2014:26) 19. Yüzyılın ayırıcı özelliğinin, insanlık tarihinde "en çok değişen" yüzyıl olduğunu vurgulayan Freyer, teknik yeniliklerin kendi kendini taşıyan kapalı bir sistem olduğunu, yaşamın eski düzenini bozduğunu belirtir. İngiltere örneğinden sanayileşme sürecinde, dokuma sanayi dalgası, demir ve çelik dönemi, ulaştırma çağı, kimya çağı, elektrik çağı, benzin motoru çağı olmak üzere altı dalga saptar. Bu altı dalgaya, günlük yaşam nesnelerinin seri üretimini de ekler Freyer. Artık her türlü eşya, sanayinin konusu olmuş, sanayi sistemi yaşanan her köşe bucağa girmeye başlamıştı. (Freyer,2014:45) Sanayi çağının tekniğı yeryüzünü, insan yaşantısını, kentleri yeniden biçimlendirmektedir. Makineli üretimden kütleli boyutta elde edilen ürünler, toplumsal yaşamda da köklü dönüşümlere neden olmuştu.

Feodal yapının çözülmesi, sınıfsal yapılanmayı değiştirmiş, yeni sınıflar ortaya çıkmış, aristokrasinin sınıfsal ayrıcalıkları burjuva sınıfının siyasi-

ekonomik gücü tekeline almasıyla sönümlenmişti. Tarım alanlarında, çiftliklerde çalışan köylüler, onları toprağa bağlayan yapı çözüldüğünden kentlere akın ettiler. Makine endüstrisinin gelişmesiyle, yeni sınıfları oluşturan, işçiler, memurlar, hizmetliler, karmaşıkleşan iş bölümünün parçası odular. Sayısı milyonları bulan sanayi işçisi(proleterya) burjuvazinin karşısına bir güç olarak çıktı. 19. yüzyıl, sınıfsal çatışmaların, büyük sosyal dönüşümlerin de yüz yılıdır. Kentlere kitlesel göç hareketleri, çalışma koşullarının zorluğu, tifüs, veba kolera gibi kitlesel ölümlere yol açan salgın hastalıkların yaygınlığı dönemin önemli olguları arasındaydı. Kentlerdeki kalabalıkların konut ve besin yetersiziği gibi, kapitalist dönüşümün çok hızlı bir biçimde yaşandığı sürecin sorunlarını, Engels, 1845 yılında yazdığı İngiltere’de İşçi Sınıfının Durumu adlı kitabında tartışır. İşçi kitleleri sefil durumdadır ve onları koruyacak sosyal güvenlik yasaları da henüz yürürlükte değildir. Bir avuç kapitalistin her şeye el koyduğunu, zayıf çoğunluğa, yoksullara, varlığını sürdürmek için çok az şey kaldığını yazan Engels, bunun toplumsal bir savaş olduğunu, yalnız Londra’da değil bütün büyük kentlerde benzer bir durumun yaşanmakta olduğunu belirtir. Her yerde bencillik, barbarca bir kayıtsızlık, adı konmamış bir sefalet, yasa koruması altında yağmalama ve bu durumun ürkütücü sonuçlarıyla karşılaşmaktadır diyen Engels, bu çılgın doku nasıl bir arada duruyor diye sorar. En dezavantajlı kümenin yoksullar olduğunu, isyan ettirici koşullarda yaşadıklarını, açlıktan ölümlere tanık olduğunu anlatır. (Engels, 1997:71) Tarımın kapitalist, büyük ölçekli bir örüntü kazanmasıyla, toprakla geleneksel bağın gevşemesi toplumsal sarsıntılara neden oldu. Kente, endüstriyel yerleşim alanlarına göç de geleneksel yaşam biçiminden uzaklaşılmasına neden olmuştu. Bu süreç On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde büyük boyutlara ulaştı. (Hobsbawm, 2003:192) On dokuzuncu yüzyılın ortalarından sonra, kısa bir sürede, kent nüfusu taşra nüfusunu aşmıştı ama insanlığın yazgısı hala toprağa bağlıydı. Kuraklık, sebze üretimini vuran hastalık gibi etkenler nedeniyle oluşan kıtlık Avrupa’da yüz binlerce insanın ölmesine neden olmuştu. Tarım, giderek, endüstri dünyasının taleplerine bağımlı hale geliyordu. Tekstil endüstrisinin hammadde gereksinimi için endüstri bitkileri üretimi, tarımsal ürünlerin ticari pazarının büyümesine yol açmıştı. Demiryolu ve buharlı gemiler hammadde ve ürünlerin dünya pazarına ulaşmasını sağlıyordu.

Feodal yapının çözülmesiyle yerlerinden edilen köylüler kentlere akın ediyor, tarımdaki kapitalistleşmeye bağlı olarak feodal bağlarından da kurtulmuş oluyorlardı. Şimdi, güvencesiz, emeklerinden başka bir şeyi olmayan tarım işçileri kentlerde proleterya sınıfını oluşturacaklardı. İşsizlik, salgın hastalıklar, açlık, kentlerdeki işçilerin sefalet koşullarında yaşaması, ekonomik dönüşümlerin getirdiği özellikle işçi ve köylüleri etkileyen başat sorunlardı.

Kentleşme, özellikle, Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra hızını arttırdı. Endüstri ve büyüyen kentler, yeni yaşam biçimini de getiriyordu. 1887’de sosyolog-kuramcı Tönnies(1855-1936), geleneksel toplumla, modern toplumu tanımlamak için cemaat-cemiyet kavram çiftini kullandı. Tönnies, söz konusu ayrımı eski moda kasabayla, kapitalist kent arasında kurmuştu. Kent, endüstri dünyasının en çarpıcı simgesiydi ve insanların kentlerde yoğunlaşmaları da en önemli toplumsal görüngüsüydü On dokuzuncu yüzyılın. (Hobsbawm,2003:229) Gene de endüstri bölgelerinde işçiler topraktan tam olarak kopmuş değildi. Fabrika çevrelerindeki çiftliklerde özellikle yaz aylarında iş bulabiliyordu kentli işsizler. Kırlarla, fabrikalar birbirine yakındı ve henüz yirminci yüzyılın endüstri kentleri gibi keskin köy-kent ayrışması yoksa da kentler kalabalıklaşmaya, hızla büyümeye devam ediyordu. Kent planlamacılarına göre, yoksullar kamusal açıdan tehlikeliydi, kent merkezlerinde toplandıkları yerler, küçük cadde ve sokaklara ayrılmalı ve daha tehlikesiz bölgelere gönderilmeliydiler. Bu durum demiryolu şirketleri, yükleniciler ve emlakçılar için daha karlıydı. Almanya’da kiralık barakalar, Glasgow’da yapılan evlerin çoğu bir, en çok iki odalıydı. Ondokuzuncu yüzyıl kentleri dendiğinde aşırı kalabalık teneke mahalleler akla gelir. (Hobsbawm, 2003: 231) Kentlere gıda sağlanması ve yönetimi ticarileşmişti ve başlı başına bir endüstriye dönüşmüştü. Şehri beslemek işi girişimcilerin elindeydi, buharlı trenler uzak yük taşımacılığını ileri götürmüştü de işin büyük kısmı hala hayvan gücüyle ve hamallarla gerçekleşiyordu. Kent muazzam zenginlikle korkunç yoksulluğu bir arada barındırıyordu. Geleneksel toplumsal yapının çözülüşünün getirdiği karmaşa, aşırı yoksulluk kentlerde huzursuzluğu artırmaktaydı. Zanaatçılar, işçi kitleleri ayaklanıyordu. 1848 ayaklanmalarının çoğu düzensiz kalkışmalardı. İşçiler sefil koşullarda çalışmak ve yaşamak durumunda bırakılmıştı. Kadın ve çocuk emeği istismarı yoğundu. İşçiler için “yaşamak, ölmemektir.” Dokuma tezgâhlarında günde, on dört saat çalışan işçiler

çok az para kazanıyorlardı. 1848 tarihli bir dilekçede şunlar yazıyordu: “*Hayasız gözeteciler, bağlama işindeki erkek ve kızlara öylesine rezilce bir zalimlikle davranmaktadırlar ki, aralarından çoğu bu darbeler altında ölüyorlardı.*”(Tanilli, 1999:69) Salt çalışma koşulları değil, barınma koşulları da zorluydu. Viranelerde, kalabalık biçimde yaşıyor, ot yatakları birkaç kişi paylaşıyordu. Yetersiz beslenme, hijyen koşullarının sağlanamaması da tabloya eklenince salgın hastalıklar için uygun ortam da oluşmuş oluyordu. 1789’da işçi ve köylü kitleleriyle monarşiyi devirmek için işbirliği yapan burjuva sınıfı güçlenmiş, alt sınıflarla bağını koparmıştı ve sözcüleri işçilere karşı sert önlemler alınması gerektiğini savunuyorlardı.

Karl Marx(1818-1883), bir kuramcı ve eylem insanı olarak, emek hareketinin içinde yer alıyordu. Marx, üretim ve bölüşüm biçimlerini temele koyarak, toplumsal dönüşümü ve sınıf çatışmalarını analiz etti. Kömünist Manifesto(1848) “*şimdiye kadar ki bütün toplumların tarihini, sınıf savaşımının tarihi*” olarak açıkladı. Marx’a göre, kapitalist üretim koşullarında işçi çok yönlü yabancılaşma yaşamaktadır. İşçiyi, üretim sürecine ilişkin kararların dışında bırakan, bir makineye indirgeyen, kar ve artı değer elde etme esası üzerine kurulu Kapitalist ekonomik yapılanma, işçiyi, emeğine, ürettiği nesneye, çevresine ve insan türüne yabancılaştırmaktaydı. (Marx, 2005:145) Yabancılaşan insan kendisini gerçekleştiremez, kişiliğini çok yönlü geliştiremezdi Marx’a göre. Yalnız bir kuramcı olmayan, eylemiyle de emek hareketinin içinde yer alan Marx, 1863’de uluslararası emek örgütü olan Enternasyonel’in başkanı oldu. Çalışmalarını kapitalist sistemin işleyiş yasalarını bulgulamaya odaklayan Marx, 1867 yılında Kapital’i yayımladı. Kapital’de dönemin çalışma koşullarını, iş ilişkilerini ve kapitalist sistemin işleyiş mantığını çözümledi. Kapital, diyalektik mantığı, maddeci diyalektik mantığa dönüştürerek yazılmıştır. (Gündoğdu, 2019:9) Ekonomik ilişkiler, her türlü üretim etkinliklerini belirlemekte ve toplumun üst yapı kurumları da buna bağlı olarak belirlensede bu bu belirlenim mutlak değildir. Üst yapı alt yapı ilişkisi karşılıklıdır ve diyalektik bir işleyişi vardır Marx’a göre.

Savaşlar, yoksulluk, Devrimin işçilere sırt çevirmesi, sınıf savaşımını yoğunlaştırmıştı. 1871’de, Paris’te önceki devrimlerden farklı bir devrim gerçekleşti. İktidar, işçilerden, emekçilerden oluşan bir komitenin eline geçmişti.

Yetmiş üç gün süren “Komün”, işçi sınıfının çok kısa süren iktidarı, kanlı biçimde bastırıldı, kısa bir süre sonra Enternasyonal dağıldı, emek hareketi ayrıştı, kendi içinde kavgaya tutuştu. Yirminci yüzyıl’da sınıf mücadeleleri farklı yönlerde evrilerek sürecekti.

Ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Avrupa’da ölüm oranlarında özellikle bebek ölümlerinde gerileme oldu. Tıp alanında, tüberküloza yol açan bakterinin bulunması gibi gelişmeler sayesinde nüfus artmaya başladı. Bununla birlikte doğum oranları da yüksekti. Artan nüfusu sanayi devrimine, sanayi devrimi artan nüfusa bağlı sürüyordu. (Reader, 2006:182) Rahip Malthus “ilerleme” inancına karşı çıkmış, İngiltere’de çıkarılan “Yoksullar Hakkında Kanun”u yoksulları çoğalmaya teşvik ettiği gerekçesiyle eleştirmişti. Malthus’a göre nüfus geometrik, yiyecek maddeleri aritmetik artıyordu. Liberal iktisatçı Jean Baptiste Say, insanlar çocuk yapmaya değil, para biriktirmeye özendirilmeli diyor, John Stuart Mill de çok çocuklu aileleri eleştiriyordu. (Tanilli, 1999:17) Ondokuzuncu yüzyıl Avrupa’da büyük demografik değişimlerin yaşandığı bir süreçtir. Yaşanan dönüşümlerin getirdiği ekonomik, toplumsal problemlere çözüm arayışının bir parçasıydı nüfus artışına ilişkin tartışmalar.

Saint-Simone, makine teknolojisinin henüz başlangıç aşamalarında olduğu 1816’da, Endüstri adlı yapıtını yayımladı. Ekonomi alanında, endüstrinin gelişmesiyle önemli değişimler oluyordu. Devletler, yerli sanayiye koruma çabası içindeydiler. Makine, toplumsal yaşamdaki yerini sağlamlaştırdıkça, her türlü düzenin bir makine düzeni biçiminde gerçekleşeceği, bunun için de güçlü bir yönetimin olması gerektiği düşüncesi gelişmişti. İngiltere’de Hobbes da güçlü bir devleti savunmuştu. Püriten ahlak anlayışına göre kazanmak, biriktirmek ibadet olarak görülüyordu. Adam Smith’e göre, mutluluğun temeli, kişinin çalışması ve para biriktirerek zenginleşmesiydi. Kişinin zenginleşmesi ulusun zenginleşmesi anlamına geliyordu. Devlet, kişiyi zenginleşmekten alıkoyan engelleri ortadan kaldırmakla yükümlü olmalıydı yalnızca. Kişi de kendisini daha iyi kılacak biriktirme içgüdüsünü, “Endüstri ruhunu” uyuşturmamalıydı. (Alsan, 2012:27) Faydacılık ve zenginleşme üzerine kurulu liberal ahlak anlayışı, liberal ekonominin kişisel kazanç anlayışıyla uyumluydu.

Ondokuzuncu yüzyılın önemli filozofu, Alman İdealizmi’nin temsilcisi Hegel, makinenin insan elinden çıkmış olmasına karşın, insandan güçlü olduğunu

düşünüyordu. Makinelerin çoğalmasıyla yoksulluk artmıştı. Hegel'e göre, kendi kendine işleyen bir çelişmeydi bu, makineye dayanan çağ, gelişmesini de kendi içinde taşıyordu. (Alsan, 2012:82) Yoksulluğun ve sefaletin kaynağını çözemeyen işçiler yaşadıkları sorunların kaynağı olarak makineleri görüyorlardı. On yedinci ve On sekizinci yüzyılın Luddite hareketi olarak adlandırılan makine tahribi hareketinin benzeri Ondokuzuncu yüzyılda da gerçekleşti. Ondokuzuncu yüzyılın başlarında, tekstil çalışanları, dokuma tezgâhlarının yerini aldıkları gerekçesiyle, tekstil makinelerini parçalıyor, tekstil fabrikalarını ateşe veriyorlardı. Marx, Makine eylemlerine ilişkin şunlar söyler: *“İşçilerin, makine ile sermayeyi birbirinden ayırdetmeleri ve saldırılarını maddi üretim araçlarına değil, bunların kullanılış tarzına yöneltmeyi öğrenmeleri için, hem zamana, hem de deneyime gereksinimleri vardı.”* (Marx, 2011: 411) Emek aracı(makine), işçiyi, yere serer Marx'a göre ve geliştirilen bir makinenin amacı el emeğini azaltmak, fabrikadaki üretim sürecine işçinin yani insandan bir aygıtın yerine, demirden bir aygıt koymaktır der. Hegel'in dediği gibi, makine çağı kendi gelişmesini kendi içinde taşımaktaydı.

Teknolojik, bilimsel gelişmelerin endüstri devrimine dönüşmesiyle yaşanan toplumsal alt üst oluşlar; sonuçları bugüne de uzanan, birbirini tetikleyen, iç içe geçen bir dizi önemli teknolojik buluş, “toplum” kavrayışının gelişmesi On dokuzuncu yüzyılın karakteristikleri arasındadır. Hızla değişen toplumsal güçleri, dönüşen insan ilişkilerini anlama ve çözümleme isteği dönemin toplum bilimcilerinin en önemsedikleri konulardı. Doğa bilimlerinin gelişmesi ve deneye dayalı yöntemi, toplumsal dinamikleri tanımlama ve toplumu yöneten hareket yasalarını bulgulama çabası içinde olan toplum bilimcilere de esin kaynağı oldu. Gözlem, deney ve karşılaştırma yöntemini sosyal bilimlere uyarlama düşüncesi önem kazandı. Comte, bilimler hiyerarşisinde toplum bilimini en üste koymuştu. Astronomi, fizik, kimya gibi doğa bilimlerinden sonra, toplum biliminin gelişmesiyle pozitif yöntem yetkinleşmiş ve böylelikle bilimler hiyerarşisinde en üste yerleşmişti Comte'a göre. (Coser, 2010:29) Dönemin düşünürleri, ekonomik yapılanmadaki dönüşümlerin etkisiyle, çalkantıların, kitlesel yer değiştirmelerin, isyanların, emek hareketinin yönelimlerini tanımlamak, başa çıkabilmek, toplumsal yapıyı bir dengeye kavuşturmak amacındaydılar.

Ondokuzuncu yüzyılda geleneksel yapılardan hızla uzaklaşan Avrupa yeni bir görünüm almaya başlamıştı. Yüzyılın ortalarına doğru Britanya İmparatorluğu güçlenmiş, Hollanda, Güneydoğu Asya topraklarında hâkimiyet kurmuş, Fransa, Afrika, Okyanusya, Çinhindi'ni sömürgeleştirmişti. Avrupa, Afrika'nın büyük bölümünü ele geçirmişti. Kendi içlerindeki mücadeleler, paylaşım kavgaları adım adım 1914'e kadar yükselecekti. (Tanilli, 1999:188) Kapitalist ekonomi, dünya pazarını birleştirirken, emperyalizme de yol açmıştı. On dokuzuncu yüzyıl'ın eşğinde büyük Avrupalı güçler arasındaki rekabet güçleniyor, ekonomik milliyetçilik, geleneksel milliyetçikle birleşiyor, kapitalizmin yeni pazar arama yarışı kızışıyordu.

Ondokuzuncu yüzyılın başında Britanya'da gelişen liberal hareket, öteki Avrupa devletleri için model oldu. Britanya'da, 1648 devrimiyle birlikte, parlamento siyasal karar alma süreçlerinde etkin olmuştu. Yerel yönetimler güçlüydü ve merkez karşısında görece özerkti. Kıta Avrupası'na göre, nüfus artışı, tarım devrimi, sanayi devrimi ve kentleşme gibi sosyo-ekonomik süreçler daha erken başlamıştı. Modernite süreçlerinin erken başlamasından Britanya iki şekilde yararlandı. Yerel yönetimler güçlüydü, güç parlamentoda karma biçimde yoğunlaşmıştı, birey siyasal inancın temelini oluşturuyor, dinsel gelenek de bu durumu destekliyordu. Britanya'dakinden kimi yönlerden farklılaşsa ve farklı koşullarda ortaya çıksa da, liberalizm Fransa'da ve öteki ülkelerde de yaygınlaşıyordu. Siyasal liberalizm, yurttaş düşüncesini yaratmıştı, bu da özgür ve eşit bireyler toplumuna ve herkese yönelik sınıfsız bir toplum idealine gönderme yapıyordu. Ondokuzuncu yüzyıl toplumunda sivil toplum düşüncesi benimsendikçe sınıfsız toplum ideali de birleştirici gücünü yitirdi. Liberalizm burjuvalaşmıştı ama burjuva daha liberal olmamıştı. (Langewiesch, 2015:60) Liberalizmin ilerleme düşüncesinin temelinde birey ve bireyin karar verme gücü vardı. Ne ki ondokuzuncu yüzyıl ulusçuluğu kolektif yapılara karşı bireyin önceliği düşüncesini desteklemiyor, bir önceki yüzyılın sivil toplum idealinden beslenen liberalizm yaklaşımı zayıflıyordu. Uygulamada pek çok alanda eşitsizlik vardı. Siyasal eşitlik değil, kanun önünde eşitlik ve eşitsiz oy hakkıyla liberaller siyasal yönetime katılmayı derecelendirmek istiyordu. Liberal sivil toplum anlayışında kadınlar katılımcı değildi ve erkek liberallerin çok azı kadınlar için oy hakkı talep ediyordu. Kadınların yasal eşitliği de savunulmuyordu. Doğal

haklar temelinden yola çıkan toplumsal sözleşme düşüncesi kadınları kapsamıyordu. Bunu, kadınların doğaları gereği ezeli-ebedi olarak, erkeklerle eşit olamayacakları düşüncesiyle haklılaştırıyorlar, hukuk anlayışlarına ataerkil bir yorum getiriyorlardı. (Langewiesch, 2015:69) Burjuva liberal siyaset çevrelerinde özgürlük ve eşitlik anlayışı kadınları kapsamıyordu ama kadınlar, hakları için direniyor, Mary Wollstonecraft'ın, Olympe de Gouges'un izinden gitmeyi sürdürüyorlardı.

Ondokuzuncu yüzyılın sonunda eski rejimin maddi temelleri sarsılmıştı. Fransız Devrimi bir burjuva devrimiymi ve asıl savaşımı aristokrasiyleydi. (Tanilli, 1989:397) Burjuvazi, farklı sınıflardan halk kitlelerini de yanına almıştı. 1789 devriminin etkileri Fransa sınırları dışına taşmış, evrensel bir devrime dönüşmüştü. Devrimin asi kalabalıklarını yalnızca erkekler oluşturmuyordu. Erken modern Avrupa'da kadınların ayaklanmalara katıldıkları bilinen bir olgudur. Devrimde de, Parisli isyancıların ön saflarında kadınlar da vardı. 1789'da olduğu gibi 1795'te de kadınlar sokaktaydı. Beş kişiden fazla kadın gruplarının bir araya gelmesi yasaklanmıştı. Kadınlar başlangıçta ön saflarda olsalar da silah erkeklerin elindeydi. Kalabalığın düzensizliği, kendilendenliği ile birlikte bir halk ayaklanmasında eşitsiz cinsel rol dağılımı tipik bir durumdu. Kadınlar ellerinde İnsan Hakları Bildirgesi'yle Convension baskınına öncülük etse ve yeni bir siyasal alana girse de bu alan erkekler için oluşturulmuştu. Kadınlar, vatandaş olarak sınırlamalarla karşılaşmıştı, örgütlü değildiler ve her türlü devrimci kurumdan, yerel komitelerden, siyasi gruplardan, bölgesel toplantılardan dışlandılar. Kadınlar az çok kendiğinden ayaklanmalarda harekete geçirici bir görev üstlendilerse de, devrimci örgütler, kontrolü ele geçirdiğinde saf dışı bırakıldılar. (Godineau, 2005:25) Kadınlar devrimci örgütlere tam üye olarak kabul edilmediğinden kendi siyasal klüplerini kurdular. Başlangıçta, yerel ya da ulusal düzeydeki sorunları tartışmak için oluşturulan kimi klüpler zaman içinde radikal bir tutum alarak, kadın hakları için mücadeleye girişseler de, kadınların siyasal haklarını elde etmek için önlerinde uzun ve zorlu bir mücadele süreci vardı.

İnsan Hakları Bildirgesi, tüm bireylerin, özgürlük, mülkiyet, güvenlik ve baskıya direnme hakkı olduğunu kabul ediyordu. Bu durumda, söz konusu haklar kadınlar için de geçerli olmalıydı. 1791'de Kurucu Meclis, mal paylaşımında

erkek ayrıcalığını kaldıracak bir yasayı kabul etti. 1792’de, sivil statü ve boşanma konusunda eşit haklar saptadı. 1793’te, yeni Medeni Kanun’un, ebeveyn otoritesinin kullanımında kadınlara eşit haklar tanıdı. Kadınların siyasal hakları yoktu henüz ve muhafazakâr politikacılar, doğaya aykırı olduğu gerekçesiyle kadınların siyasal yaşama katılmalarına şiddetle karşı çıkıyordu. Medeni Kanun’un ilerici yasalarının yürürlüğe girmesinden on yıl sonra yasaları yapanlar hayıflanıyordu. Devrim kadınlara “kötü” alışkanlıklar öğretmişti. Talleyrand’a göre, kadınlar devrimin yararlarının tadını evlerinde çıkarmalıydılar, zira “doğaya uygun” olan da buydu. (Sledziewski, 2005:45) Mary Woolstonecraft, Talleyrand’a yanıt olarak yazdığı, Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi adlı yapıtında, devrimin cinsiyetçi bir tutum sergilediğini belirtiyordu.

Ondokuzuncu yüzyıl, Sanayi Devrimi’yle tarihsel dönüşümlerinden biri de işyeri ile evin birbirinden ayrılmasıydı. Bu aynı zamanda özel alan kamusal alan ayrımının da başlangıcıdır. Fabrikalar makineleşmiş, işin kamusal dünyası, evin özel alanından ayrılmıştı. Aydınlanma düşünürleri, akılcılığı kamusal alanla, akıl-dışılığı ve ahlakı özel alanla dolayısıyla kadınla özdeşleştiren görüşleri desteklemişti. (Donovan, 2013:25) Kadının kocasının himayesinde yaşaması gerektiği, kadının aileye ait olduğu düşüncesi, doğal haklar doktrininin savunan düşünürler için bile geçerliydi. Liberal düşünürler, mülkiyet hakkının temel bir insan hakkı olduğu düşüncesini savunuyorlardı. Veraset hakkının korunması için tekeşlilik ve kadın üzerinde egemenlik kurma önemliydi. Mülklerini korumak, kamusal alanda aileyi temsil etmek, ailenin efendisi olmak erkeklerin “doğal hakkı”ydı. Doğal haklar doktrininin, sınıfsal ve cinsiyetçi ayrım içeren yaklaşımına karşı tepkiler de yok değildi. 1848’de Elisabeth Cady Stanton’ın yazdığı Duygular Bildirgesi Newyork’ta yayımlandı. (Donovan, 2013:29) Bildiri, Bağımsızlık Bildirgesi üzerinden kurgulanmıştı. Kadınlar, erkeklerle eşit yaratılmışlarsa, kadınların da erkeklerle eşit hakları paylaşmaları gerekiyordu. Bu da eğitim, çalışma, oy kullanma, mülk edinme, mülkü üzerinde tasarruf yetkisi gibi haklara gönderme yapıyordu.

Sarah Grimke, köleliğin kaldırılması için çıktığı konferans turunda, kadınların kamu önünde konuşmasının ayıp olduğu yönünde eleştirilerle karşılaştı. İncil’in, kadının kamu önünde konuşmasını yasaklayan emrine itaatsizlik etmekle eleştirildi. Kölelik karşıtı aktivistlerden siyah kadın Maria

Stewart, da benzer tepkilerle karşılaştı. Grimke, kadınların doğal haklarının erkeklerce tanınmadığını, zihinsel ve ahlaki açıdan erkeklerle eşit olduklarını savunuyordu. Kutsal Kitap'ı tefsir eden Grimke, ruhban sınıfının aracılığına da karşıydı. (Donovan, 2013:42) Mücadelesini doğal haklar geleneğini üzerinden sürdüren Grimke'ye göre kadın, kendi gerçekliğini açıklamak ve meşrulaştırmak zorundaydı. Erkeklerle şöyle sesleniyordu Grimke, son köleleri de serbest bırakın ve Kadın Haklarını beyan edin. Erkeklerin tadını çıkardıkları özgürlüğün eşlerine ve annelerine de tanınması gerektiğini söylüyordu. Antony ve Stanton The Revolution(Devrim) adlı bir gazete yayımlamıştı. Gazetede, cinsel yolla bulaşan hastalıklar, tecavüz, çalışan kadınların sorunlarıyla ilgili çalışmalar yayımlamışlardı. Grimke'nin eşit işe, eşit ücret talebini, 1868'de Ulusal İşçi Birliği Komitesi Kadın İşçileri başkanı Antony'de tekrarlamıştı. Eşit ücret talebi kabul edilmeyince mücadelelerini kadın işçilerin oy hakkı çerçevesinde yoğunlaştırmışlardı. Mathilde Josslyn Gage, Birinci dalga feminist kuramın önde gelen isimlerindendi. Kadın, Kilise ve Devlet adlı yapıtında, Yahudi-Hristiyan geleneğin kadına yaklaşımını eleştirdi. İncil'in bütünü ve Hristiyan öğretisini ataerkilliğin bir ürünü olarak gören Gage'e göre kadınlara yönelik gaddarlıkların sorumlusu kilisedir. Gage, cadılara yapılan işkencelerin sorumlusunun, Hristiyanlığın, yanlış bir teori üzerine temellenen ilk günah öğretisiyle bağlantılı olarak, kadın kötüdür anlayışı olduğunu savunur. (Donovan, 2013:91) Jane Addams, 1892'de yayımlanan, “ Sosyal Yerleşimlerin Öznel Gerekliliği” adlı makalesinde kendi kuşağından eğitilmiş kadınların anlamlı işlerle ilgilenmesi gerektiğini savunur. Addams, “Kadınlar Niçin Oy Vermelidir” adlı makalesinde, kadınların özel alanlara tecrit edilmiş biçimde yaşayamayacaklarını, kamusal alanın öznel alanı sürekli etkilediğini belirtir. (Donovan, 2013:117 Ev işleri ve çocuk yetiştirmenin toplumsallaşmasını savunan Marksist kurama göre de kadının kurtuluşu, üretim araçlarının özel mülkiyetten kurtarılmasıyla, ev işlerinin de bir endüstriye dönüşmesiyle çözülebilecekti. Kadınların hak arama mücadelesinin önemli bir aşaması olan, seçme ve seçilme hakkı mücadelesi çok çeşitli eylem formlarıyla sürdü. Yirminci yüzyılın başlarında süfraj hareketiyle daha organize olmuş bir biçimde yoğunluk kazandı. On sekizinci yüzyılın son çeyreğinden itibaren gittikçe gelişen kadının hak arama ve toplumun her alanında varolma mücadelesi on dokuzuncu yüzyılın aktivist kadınlarıyla yeni mevziler kazanmayı sürdürdü.

B. Romantizm'den Yirminci Yüzyıla Sanat Yapıtlarında Kadın Betimleri

Fransız Devrimi'nden sonra Barok ve Rokoko üslubuna karşı tepkiler oluşmaya başlamıştı. Bu akımlar yapay bulunuyor, saray çevresinin sanat anlayışı olarak görülüyordu. Devrimin getirdiği vatandaşlık anlayışı yeni bakış açıları kazandırmış, halk kendisini Atina'nın özgür yurttaşları gibi görmeye başlamıştı. Antik sanata ilgi yaygınlaşıyordu. Napolyon, Avrupa'nın en büyük gücü olmuştu ve Devrim ilkelerinin savunucusu gibi görünüyordu. Neo-klasik akımla da "Yunan Dirilişi"nin zaferi kesinleşmişti. Vezüv Yanardağı'nın patlamasıyla oluşan Herculaneum, Stabiae, Pompei kentlerine On sekizinci yüzyılın ortalarında ilk bilimsel kazılar yapılmaya başlandı. Kazı buluntularının Antik dünyaya ilgiyi artırıcı etkisi oldu. Kuramcı Joachim Winckelmann, 1755 yılında yayımlanan Resim ve Heykelde Grek Sanat Eserlerine Öykünme Üzerine adlı yapıtında, Antik dönemin sanatını idealize eder, döneme özlemini dile getirir. Winckelmann, Grek sanat eserlerinin genel karakteristiğinin, duruşlarındaki ve ifadelerindeki asil sadelik ve büyüklüğüdür diye açıklar. (Aydoğan, 2016:224) Sanatçılar doğadan ilham almalı ve yapıtlarını yetkinleştirmek için antik çağ örneklerini incelemelidir diyen Winckelmann'ın düşünceleri Fransa'da uygulama olanağı bulmuştu. Resim sanatı, Akademi'de okutulmaya başlanmıştı. Akademi adı, Platon'un öğrencilerine ders verdiği yerden geliyordu. Önceki yüzyılda, İtalyan sanatçılar ve düşün insanları bir araya geldikleri toplantı merkezlerine verdikleri Antikite göndermeli bir ad olan akademi, sanat öğretene, sanatın kurallarını belirleyen resmi kurumlara dönüşmüştü. (Gombrich, 2014:318) Neo-Klasik üslubun önemli sanatçılarından David'in Horace'ların Yemini(1784) yapıtında figürlerin antik heykellere benzerliği, arkada antik mimariye özgü kemerlerin yer alması, giysilerin ve aksesuarların antik tarza uygun olması gibi Klasik döneme göndermeler belirgindir.

Erkeklerle kadınların karşıtlığı çarpıcıdır. Kompozisyonun merkezinde baba figürü ve yemin etmekte olan üç oğlu vardır. (Şekil 27)



Şekil 27. David, Horace'ların Yemini

Dimdik, duran baba ve oğullar, kollarını kararlı bir biçimde, babalarının tutmakta olduğu kılıçlara uzatmışlardır. Remin sağ köşesinde bir başka küme oluşturan kadınlar, üzüntüyle kendilerini bırakmış, ağlamaktadırlar. Kadın ve erkek jestleri arasında kurulan karşıtlık çarpıcıdır. David, kadınların Fransız Devrimi ideolojisiindeki yerini özetlemiştir. (Higonnet, 2005:289) Erkekler bir amaç için biraya gelmişlerdir ve birlikli bir küme oluşturmaktadırlar. Kadınların aralarında bağlantı yoktur, her biri kendi acısıyla kendi içine dönüktür.

On dokuzuncu yüzyıl, önceki yüzyıllardan farklı olarak, ekonomi, tıp, sosyal bilimler alanında köklü dönüşümlere tanıklık etti. Bireycilik, köleliğin kaldırılması için mücadele, ulusların anayasalarını oluşturmaya başlaması, liberalizmin egemen ekonomik anlayış olması gibi dönüşümler on dokuzuncu yüzyılın karakteristiğini kuran unsurlardandır. Fransız devriminin etkileri, sanayi devriminin tetiklediği ekonomik-toplumsal dönüşümlere bağlı gelişen toplumsal çalkantılar, otoriteye ve geleneğe karşı özgürlük hareketleri, salt siyasal alanı değil, sanatsal alanı da etkilemekteydi. Milliyetçilik düşüncesi güçlenmiş, yurttaş hakları için verilen mücadeleler yoğunlaşmış, ekonomi temelli sıkıntılar, ayaklanmalar artmış, çatışmalı bir ortam oluşmuştu. On dokuzuncu yüzyıl, sanatsal alanda, farklı sanatsal yönelimlerin ortaya çıktığı, birbirini tetiklediği, toplumsal dönüşümlerin yoğun yaşandığı çatışmalı bir ortamın da etkisiyle olsa gerek, aynı anda birbirine zıt eğilimlerin görüldüğü bir dönemdir. Romantizm, bu

eğilimlerden biridir ve bir başkaldırının, bireyin kurulu düzene karşı hoşnutsuzluğunun da yansıması olarak okunabilir. (Claudon, 1988:16) Kurulu düzenden kaçma, egzotik olana ilgi, ulusal savaflara destek, bir başka yerde olma özlemi romantik sanatçıların yönelimleri arasındaydı. Delacroix'nın Missolonghi Harabeleri'nde Yunanistan(1826) adlı tablosu, güncel bir olaya dayanıyordu. Türk ordusu, isyan eden Yunan şehri Missolonghi'yi kuşatmıştı. Resimde Yunanistan alegorik bir figür olarak olarak betimlenmiştir. (Şekil 28) Geleneksel, ulusal giysileri içindeki bir kadın olarak kişileştirilen Yunanistan, kent yıkıntılarının arasındadır.



Şekil 28. Delacroix, Missolonghi Harabeleri'nde Yunanistan

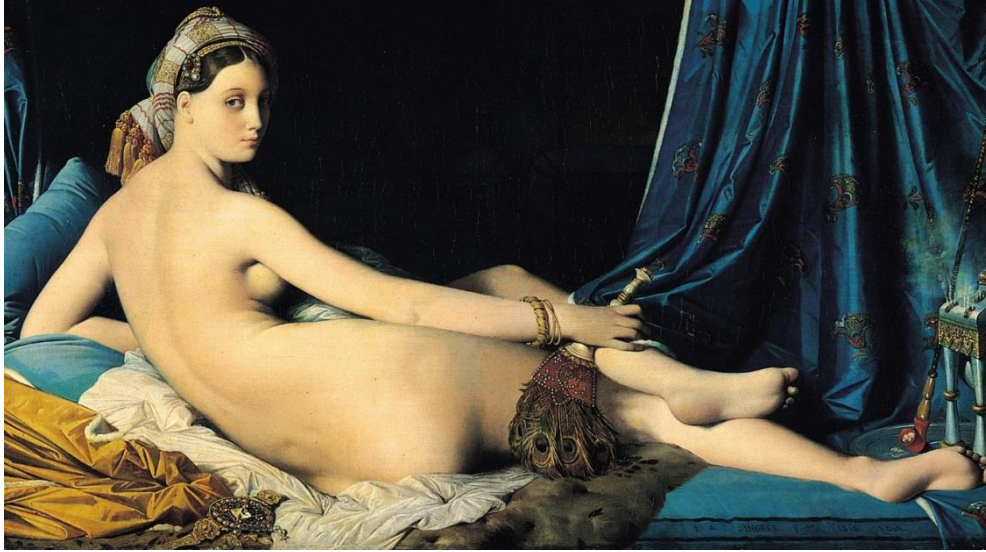
On sekizinci yüzyılın son çeyreğinden itibaren Romantik akım, Almanya, Fransa ve İngiltere başta olmak üzere tüm Avrupa'ya yayılmış, etkisini günümüze kadar sürdürmüştür. Romantizm Neo-Klasizm ile neredeyse eşzamanlı gelişmiştir. Winckelmann Yunan dünyasını canlandırmak için uğraş verirken, Schliemann, Troya kazılarını yürütüyordu. On dokuzuncu yüzyıl, tarih bilincinin

uyandığı, tarihin bir bilim olarak kabul edilmeye başladığı dönemdi. Savaşlar, ayaklanmalar, ekonomik sorunlar sanatçılarda içe dönük bir öznelcilik anlayışı geliştirmişti. Geçmişe özlem, bağlılık, ölüm korkusu, yurtseverlik, toprağa bağlılık romantiklerle sanatta öne çıkmıştı. Romantikler duygusaldı, duygularının şiddetini duyurmak istiyorlardı. (İpşiroğlu ve İpşiroğlu2009:147) Duyguların dışa vurumu, edebiyat yapıtlarının resimsel yorumu, gerçeklerden kaçma ve iç dünyaya çekilme romantik sanatçıların yönelimliydi. Neo-Klasik mitolojik, tarihsel, konuları, yüksek idealleri konu edinirken, Romantik akımla güncel sorunlar da kimi zaman eleştirel bir tonda sanat alanına yansımaya başlamıştı. Fransız Romantizminin temsilcilerinden Delacroix'nın Halka Önderlik Eden Özgürlük(1830) güncel bir olayı, Temmuz Devrimi'ni konu edinmişti. Fransa bir bujuva monarşisine dönüşmüştü. Yerdeki cesetlerin arasında elinde Fransa bayrağıyla, çeşitli kalk katmanlarından kişilerle yürüyen kadın, Fransa'nın özgürlüğünü simgeler. (Şekil 29) Özgürlük, demokrasi vaadiyle erkekleri devrime götürmekte olan kaslı bir halk kadınıdır.(Higonnet, 2005:284) Dönemin sınıfsal yapısının bir alegorisi olarak okunabilir resim. İşçi, köylü, memur, çocuk, farklı kesimlerini simgeler Fransa'nın. Özgürlüğü temsil eden kadın figürünün, tanrıça ya da aristokrat sınıftan olmaması yenilikçi bir yaklaşımdır. Kadın, özgürlük temsiline dönüşmüştür.



Şekil 29. Delecroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük

On dokuzuncu yüzyılın başlarında Fransa’da, Doğu dilleri ve uygarlıklarını araştırmak üzere okullar kuruldu. Bu okullarda yetişenlerle oryantalizm doğdu. Fransa’yla Osmanlı arasında oluşan bu kültür bağı, dostluk temelleri atmıştı. Habsburglara karşı, Osmanlıyla ittifak Fransız diplomasinin bir parçasıydı. (İnalçık, 2002:27) Oryantalist ilgi resme de yansımıştır. İngres’in Büyük Odalık(1814) adlı yapıtı, Doğu’ya ilgiyi yansıtmaktadır. (Şekil 30) Bir divana sırtı dönük biçimde çıplak olarak uzanmış kadın figürünün yüzü 4/3 yandan gösterilmiştir. Türbanı, perdedeki Osmanlı desenleri, nargile, kuştüyü yelpaze, mücevherler kompozisyona bir egzotizm ve zenginlik vurgusu katmaktadır. İngres, figürün bedenindeki kıvrımların akışkanlığını sağlamak ve erotik vurguyu güçlendirmek amacıyla olsa gerek, anatomik kuralları önemsememiştir. Bel kıvrımı ve kol uzatılmıştır. Parmigianino’nun uzun Boyunlu Meryem (Bakınız Şekil 22) adlı tablosunu çağrıştırmaktadır.



Şekil 30. İngres, Büyük Odalık

Ondokuzuncu yüzyılın toplumsal dönüşümleri, sanatsal alandaki geleneksel himaye sistemini de sarsmıştı. Bu durum sanatçıları daha güvencesiz kılsa da onların önüne farklı seçenekler çıkarmıştı. Gelenekten kopan sanatçılar yapmak istedikleri konusunda daha serbestlerdi artık. Manzara resmi yapmayı, geçmişe ilişkin dramatik sahneleri betimlemeyi ya da edebiyat yapıtlarından istedikleri konuları tercih edebilirlerdi. Bu durumun kimi riskleri olsa da sanatçı kendi beğenisi doğrultusunda çalışabilirdi. Geleneği izleyen muhafazakâr sanatçıların karşısında denemelere açık olan sanatçıların ve sanat kümelerinin oluşması, konu

çeşitliliği ve farklı yönelimlerin artmasına katkı sunmuştur. Böylece, sanatçılar için yakın oldukları dünya görüşünü yansıtacak çalışmalara yönelebilecekleri, farklı arayışlara girebilecekleri alan da açılmış oluyordu. Resimde renk mi çizgi mi önemlidir türünden tartışmalar da sanat çevrelerindeki ayrışmaların ve çeşitli yaklaşımların olduğunun göstergesidir. Gruplaşmalardan, tartışmalardan uzak duran kendi seçtikleri konuların peşinden giden sanatçılar çoğalmaktaydı.

Önceki dönemlere göre konu çeşitliliği, zenginleşmişti; dinsel konulu resimler, Kutsal Kitap sahneleri, azizlerin yaşamından kesitler, ya da mitolojik sahneler gibi geleneksel resim konuları yerine gündelik yaşam sahneleri resme konu olmaya başlıyordu. Goya(1746-1828), konu yelpazası en geniş sanatçılardandır. Saray ressamlığı da yapan Goya yalnız kraliyet çevresini değil, yaşamın içinden farklı dünyanın insanlarını da betimler. Balkonda Majalar(1802-1812) adlı tablosunda, balkonda oturan iki genç kadın hafif gülümseyen bir ifadeyle dışarıyı izlemektedir.(Şekil 31)



Şekil 31. Goya, Balkonda Majalar

Süslü kıyafetleri, dantelli saç örtüleri vardır. Arka planda, kadınların parlak, canlı renkteki giysileri ve pembemsi tenleriyle karışıklık oluşturan siyah pelerinli iki kişi daha vardır. Aristokratik çevreden olmayan sıradan kadınları betimlemiştir Goya. Su Taşıyıcısı(1802-1812) adlı bir başka resminde, sıradan bir genç kız bir elinde testi, bir elinde sepet taşımaktadır. Sağlıklı, gürbüz bir görünümünü vardır. Ufuk çizgisi aşağıda tutulmuştur ve figür resmin neredeyse tamamını kaplamaktadır. Bu da kıza anıtsal bir görüntü verir. Yüksek sınıftan bir kişinin ya da mitolojiden bir karakterin değil de halktan birinin bu şekilde betimlenmesi de yenilik olarak değerlendirilebilir.(Şekil 32)



Şekil 32. Goya, Su Taşıyıcısı

Bir grup sanatçı Fransa’da Barbizon kasabasında 1848 devrimi sırasında doğaya yeni bir gözle bakma amacıyla bir araya geldi. Jean François Millet(1814 – 1875) de onların arasındaydı ve manzaradan figüre geçerek, romantik ressam Constable’ın(1776 -1837) öncülerinden olduğu natüralist manzara resmi anlayışını genişletmek amacındaydı. Köy yaşamını, köylüleri gülünçleştirmeden aslına uygun biçimde yansıtmak devrimci bir tavidir. Akademilerde, işçilerin, çiftçilerin değil “saygın” insanların betimlenmesi gerektiğine ilişkin yaklaşım

hala sürüyordu. (Gombrich, 2014: 507) Millet'nin Barbizon resimleri arasında yer alan Hasattan Sonra Başak Toplayan Kadınlar(1857) adlı tablosu, hasat bittikten sonra tarlada kalanları toplayan üç kadını konu alır. Mahsül biçildikten sonra, tarlada kalanları köylülerin toplaması eski bir gelenektir. Kadınlar, eğilerek yaptığı işin zorluğunu gösteren bir biçimde yavaş çalışmaktadır. Arkalarında idealize edilmiş bir kır manzarası değil, işçiler, atının üstündeki çiftçi ve saman yığınları görünmektedir. Yoksul, köylü kadınların güçlü, sağlam gösterilmesi, anıtsal resmedilişi alışıldık bir durum değildir. Resimde ağırbaşlı, ciddi bir hava vardır. Kadınlar işlerine yoğunlaşmışlardır, gölge boyundan güneşin tepede olduğu bir saatte çalıştıkları anlaşılmaktadır. Akademinin sevdiği konulardan biri değil, yoksul sınıftan kişilerin gündelik bir gerçekliği yansıtılmıştır. (Şekil 33)



Şekil 33. Millet, Hasattan Sonra Başak Toplayan Kadınlar

İngiltere’de Victorya Dönemi(1837 – 1901), Sanayi Devrimi’nin etkisiyle hızlı bir değişme yaşadı. On sekizinci yüzyılın sonunda kurulan Kraliyet Akademisi Okulları’nın kuruluş amacı, akademisyenler ve büyük İngiliz portre sanatçıları yetiştirmek, monarşinin ayrıcalıklı dünyasını anlatan ulusal bir söylem geliştirmektir. (Yaşdağ, 2017:172) Akademilerin kuralcılığına, gelenekçi yaklaşımına tepki duyan sanat kümeleri de oluştu süreç içinde. 1848’de, Akademi’nin kuralcılığından kaçmak isteyen bir küme genç sanatçı, Pre-Raphaelite Kardeşliği olarak adlandırdıkları bir grup kurdu. Sanatın ahlaki bir

amacının olması gerektiğini düşünüyorlardı, sembolik bir anlatım dilini benimsemişlerdi. Raffaello'nun sanatsal açıdan doruk noktası olduğunu düşünüyor, onun eserleri üzerinden çizim yapıyorlardı. Raffaello mükemmele ulaşmıştı onlara göre. O halde onun öncesine dönülmeli diye düşünen küme, erken Rönesans sanatını kendilerine örnek aldılar. Pre-Raphaelite Kardeşliği, önemli konuları, gerçekçi biçimde vermek istiyordu. Konu seçimleri dönemin sosyo-politik yaşamındaki değişikliklerden etkilenmişti. Sanayi Devrimi'nin getirdiği etik problemlere karşı halkı uyarmak amacındaydılar. William Holman Hunt'un Bilincin Uyanışı-Vicdanın Uyanışı adlı tablosu(1853), bir hayat kadının, eyleminden pişmanlık duyduğu anı gösterir. Kadın, bir piyanonun önünde oturan adamın kucağından kalkmaktadır. Arkasındaki aynadan yansıyan görüntüden dışarıdaki yeşil ağaçlara bakmaktadır. Bakışları, dışarıya, ışığa yönelmiştir ve sanki oradan ayrılmak, dışarı kaçmak istemektedir. (Şekil 34) Sanayi Devrimi'nin olumsuz sonuçlarından biri de fahişeliğin artmasıdır. Sokaklar, dilenciler, fahişeler, sokak çocukları, işsizlerle dolmaya başlamıştır. Sosyo-ekonomik bir arka planı olan bir soruna karşı halkı dinsel-ahlakçı bir bakışla uyarmayı amaçlamaktadır Hunt. Kadının bilinçlenme anını betimlemesi, meselenin kadının bilinçli olup olmamasıyla çözümleneceği gibi bir düşünceden kaynaklı olsa gerektir. Odanın içindeki eşyalar, gerçekçi biçimde ve çok detaylı betimlenmiştir. İdealizasyon yoktur, olanı olduğu gibi resmetme anlayışı görülür. Hunt'ın yorumu, günlük yaşama referans vermesi açısından ve ilgiyi toplumsal bir olguya çekmesi açısından yenilikçi bir yaklaşım olarak görülebilir.



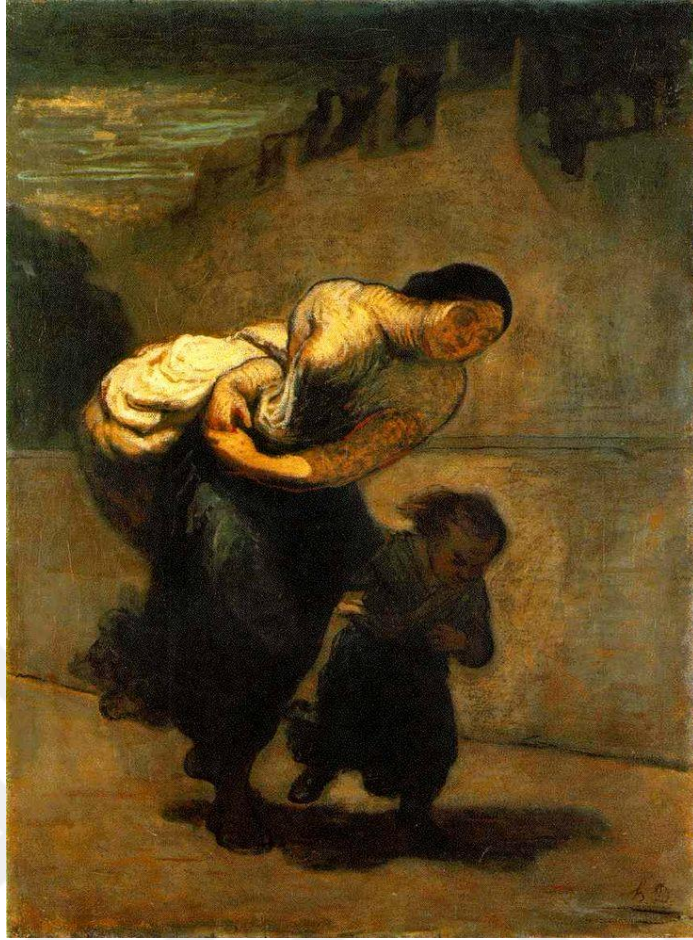
Şekil 34. Hunt, Bilincin Uyanışı

Sir John Everett Millais'in Ophelia(1851 – 1852) adlı tablosu, konusunu Shakespeare'in Hamlet oyunundaki Ophelia karakterinden alır. Millais Ophelia'yı boğulmuş biçimde gösteren ilk ressamdır. Ophelia'nın kolları iki yana açıktır. Ağzıyla gözleri de açıktır. (Şekil 35) Hamlet oyununun en dramatik sahnelerinden birini seçen Millais, Ophelia'yı idealize etmemiş, gerçekçi bir yaklaşımla betimlemiştir. Çok ayrıntılı bir doğa betimlemesi yapmış olan Millais'in ölüm konusunu seçmesi, Romantizm'den etkilenen ressamlar için alışıldık bir durumdur. Pre-Raphaelite Kardeşliği ressamları çok gerçekçi doğa betimlemesi yapsalar da, nesneleri çok titiz bir biçimde natüralist bir anlayışla çizseler de, içsel dünyayı daha çok önemsemişler, sembolik bir dil kurmuşlardır.



Şekil 35. Millais, Ophelia

Romantik sanatçılarla neredeyse eşzamanlı gelişen Realizm, ne Neo-Klasik sanatçılar gibi geçmişe yönelmiş ne Romantik sanatçılar gibi düş dünyasına sığınarak dış dünyadan kaçmaya çalışmışlar ne de Pre-Raphaelite kardeşliğinde olduğu gibi, dinsel, ahlakçı, öznel bir yaklaşım sergilemişlerdir. Realist sanatçıların amaçları, dünyanın, yaşamın gerçekçi bir gözlemine dayalı, nesnel bir betimlemesini sunmaktır. Pozitivist felsefenin etkisi sanatsal bakışı da etkilemiştir. Pozitivist yaklaşım, gerçekliğin duygularımızdan bağımsız olduğunu, gerçeğe deney ve gözlem aracılığıyla ulaşılabileceğini, varlığın insan bilincinden bağımsız olarak var olduğunu savunur. Bu yaklaşımı benimseyen sanatçılar gerçeği idealize etmeden, olduğu gibi vermek amacındadırlar. Daumier de dönemin yaşantısını incelemiş, realizm akımına yakın bir bakış geliştirmiştir. Toplumsal zaafı karikatürize etmiştir. Bir hiciv ustası olan Daumier zamanının politik otoritelerini rahatsız etmiş bu nedenle mahkûm edildiği de olmuştur. Ezilen, yoksul insanların yaşantılarını betimlediği çalışmaları dönemin belgesi niteliğindedir. Çamaşırcı Kadın(1850) tablosu, zorlu yaşam koşulları içinde çalışan bir kadını, duyarlı bir yaklaşımla ele alır. Çamaşırcı kadın, kolunda çamaşır bohçasıyla, yanında küçük çocuğu ile birlikte yürümektedir. Detaydan kaçınılmış, kadının ve çocuğun zorlu yaşantısını belirtmek amacıyla zorlukla rüzgâra karşı yürüyüşleri vurgulanmıştır. (Şekil 36)



Şekil 36. Daumier, Çamaşırcı Kadın – Yük

Gustave Courbet(1819 -1877), 1855 yılında, Paris’te uluslararası sergiden dışlandıktan sonra tek kişilik resim sergisinin kataloğunun önsözünde gerçekçiliğin manifestosu sayılabilecek şu ifadeleri yazar: *“Sistemin dışında, önyargılardan uzak eskilerin ve modernlerin sanatını inceledim. Ne birini taklit etme ne de diğerini kopyalamayı artık istemedim: dahası, niyetim sanat için sanat gibi abes bir hedefe ulaşmak da değildi. Hayır! Sadece gelenekle tam bir tanışıklıktan kendi bireyselliğimin makul ve bağımsız bilincini oluşturmayı istedim. Benim idealim, yaratabilmek için bilmektir. Adetleri, düşünceleri, çağımızın görüntüsünü kendi değerlendirmelerine göre ifade etme konumunda olmak; sadece ressam değil, bir insan da olmak; kısacası yaşayan bir sanat yaratmak, hedefim buydu.”* (Fleming-Honour, 2016:668) Courbet, Avrupa’da sınıf mücadelelerinin, ayaklanmaların en yoğun olduğu süreçleri yaşamış, içinde bulunmuş biridir. Dönemin sosyalist çevreleriyle de ilişkilidir. Emek hareketinin içinde yer alan Courbet, resimlerinde emekçi sınıfını da gerçekçi biçimde yansıtmıştır. (Şekil 37) 1848 devriminin, 1871 Paris Komünü’nün de yakından

tanıgıdır. Emek hareketinin kuramcılarından Marx'a göre bilim ve sanatsal etkinlikler, insanın özsel bir bileşeni olmak durumundadır. İnsanın ayırıcı özelliği, evrensel, özgür, bilinçli olması ve gelişme kapasitesidir. Özsel niteliklerinden kapitalizm koşullarında uzaklaşan insan, emeğine, doğaya, kendisine, emeğinin ürününe, insan türüne yabancılaşır. (Marx, 2005:145) Dönemin sosyalist sanat çevrelerini etkiler Marx'ın kuramı. Sanatçı sanat eserinin üzerindeki mistik örtüyü kaldırmalı, gerçekliği görünür kılmalıdır Marx'a göre.



Şekil 37. Courbet, Buğday Toplayıcılar

Ondokuzuncu yüzyıl, Modern dönemin başlangıcı olarak kabul edilir. Sanayi devriminden sonra, geleneksel üretim biçiminin yerini kapitalist sistemin alması, üretimin fabrikalaşması, makineleşme, elektrik gücünün kullanılmaya başlaması gibi dönüşümler, geleneksel yapıdan kopuşu getirmiştir. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra bir üst yapı kurumu olan sanat da yeni bir süreç başlamıştır. Modern sanat, İzlenimcilerle başlatılabilir. Manet, bir realist olsa da geçiş dönemi ressamıdır. Kırdaki Öğle Yemeği(1863) adlı resmi, Salon'a kabul edilmeyen ressamların düzenlediği sergide gösterildiğinde tartışmalara yol açar. Resim büyük bir skandala neden olur. (Şekil 38) Resimde çıplak iki kadın, kadın iki adamla birlikte kırda bir alandadır. Kadınlardan birisi arka planda kalır. Resmin önünde konumlandırılan yüzü seyirciye dönük kadın rahat bir tavırla oturmakta, seyirciye bakmaktadır. Dönemin akademik resim çevreleri resimdeki

kadının utanma belirtisi göstermeyen bakışlarını, tavrını küstahlık olarak adlandırırlar. İdealize edilmiş Venüs'lere benzemeyen Manet'nin “çıplağı” dönemin sıradan bir kadınıdır, kim olduğu bilinmektedir, bu da ahlaksızlık olarak algılanmasına neden olur resmin.



Şekil 38. Manet, Kııda Öğle Yemeğı

Manet'nin Olympia(1865) adlı tablosu daha büyük tepki uyandırır. Bu resimde de bir idealleştirme yoktur; cinselleştirilmiş bir tanrıçanın değil, seyircinin gözlerine bakan sıradan bir kadının cinselliğinin sunumu vardır. (Şekil 39) Kadının gerçekliği, “Akademik Venüs” betimlerine uygun görülmemiş, kıyasıya eleştirilmiştir.



Şekil 39. Manet, Olympia

Empresyonizm, kimi sanat tarihçilerine göre modern sanatın başlangıcını oluştururken, kimileri de modern sanatı Romantizm’le başlatmayı uygun görür. Empresyonizm ile Natüralizmin sınırlarının da belirgin olmadığı da bir başka tartışma konusudur. Akımların tam olarak ne zaman, nasıl başladığı konusunda tartışmalar olsa da, yaşamın değişmesiyle, sanatçıların yaşam algılarının değişmesi ve nesneyi farklı bir gözle değerlendirmeye başlanması arasında bir ilgi kurulabilir. Sanayi Devrimi sonrası çok hızlı ve radikal biçimde dönüşümler gerçekleşmiştir. Kentlerin yeniden tasarlanmasıyla kent yaşantısı yeni bir görünüm alır. Parkların, bulvarların, pasajların açılması gibi yeniliklere bağlı olarak yeni yaşam alışkanlıkları oluşur. Teknolojinin hızlı gelişimi, modanın ve alışkanlıkların da çabucak değişmesine neden olduğu gibi, estetik beğeni ve değerlerin de çabuk değişmesine yol açar. Gündelik yaşamın gereksinimleri de sürekli yenilenmeye, yenileri ile değiştirilmeye başlamıştır. Felsefi ve sanatsal alan da bu hıza ayak uydurmak durumunda kalmaktadır. Empresyonizm, modern teknolojinin yaşama getirdiği dinamizmi, bu değişim duygusunu ifade etmek ister. (Hauser, 1984:351) Empresyonist ressamların çalışma tekniklerinin ayırıcı özelliği hızlı çalışmalarıdır. Açık alanda çalışan sanatçılar, ışık değerlerinin hızlı değişiminin nesne üzerindeki etkisini yakalama çabasındadırlar.

Modernitenin farklı görünümlerini yansıtan Empresyonist sanatçılar, kent yaşamının farklı yüzlerini göstermişlerdir. Kent yaşamındaki emekçi kadınlar da resim konusu olmuştur. Edgar Degas(1834 -1917), ütücü kadınları betimlediği birçok resim yapar. Ütü Yapan Kadınlar(1884-86) adlı tablosundaki kadınlardan biri esnemektedir, öteki kadın iki eliyle ütüyü kavramış çalışmaktadır. Kadınlar idealize edilmemişlerdir. (Şekil 40)



Şekil 40. Degas, Ütü Yapan Kadınlar

Eğlence ve hizmet sektöründe çalışan kadınlar da, ressamlar için önemli konulardandır. Degas'nın Dans Sınıfı(1874) tablosu bir iç mekân resmi olmasına karşın, ışık, balerinlerin giysilerinde resme yansıtılmıştır. İdealleştirme bu tabloda da yoktur. (Şekil 41)



Şekil 41. Degas, Dans Sınıfı

Ondokuzuncu yüzyıl sanatsal alanda hızlı dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdi. Yaşanan, ekonomik-toplumsal dönüşümler bir üst yapı kurumu olan sanatsal alana yansımış, geleneksel yapının çözülmesiyle eski sanat hamilerinin yerini, sanat piyasası almaya başlamıştı. Önce Paris'te ardından Londra'da Akademi üyelerinin yapıtları için yıllık sergiler düzenlenmeye başlandı. Sanatçılar bağımsızlaşmış, sergiler, resim satın alabilecek seçkin tabakalar için önemli bir olay haline gelmişti. Aracı kurumlar, resim tüccarları oluşmuştu. Resim galerileri, sanatçıların halkla buluşmalarına hizmet ediyor olsa da, sanatçıların birbirleriyle rekabet içine girmeleri gerekiyordu. Ayrıca, sanatçılar, genel bir beğeniye hitap etmek zorunda kalıyorlardı. Sanatçı, sergilerde başarılı olmak, sanat izleyicisini etkilemek durumundaydı. Sanatçılar, Modern yaşamın farklı görünümünü, kendi ilgileri doğrultusunda yansıtabiliyorlardı. Konular çeşitlenmiş, eleştirel sanatçılar, klasik gösterim kalıpları yerine çeşitli konular ve farklı sınıfların temsillerini tercih etmeye başlamışlardı. Sanatta kadın temsillerinde çeşitlilik görülüyordu. Farklı toplumsal katmanlardan gelen, çeşitli işlerle uğraşan kadınlar resme konu olmaya başladı. Tarlada çalışan, çobanlık yapan, su-süt taşıyan kadın betimleriyle birlikte, modern kent yaşamının içinde,

çamaşırcı, satıcı, garson, dansçı, fahişe gibi farklı meslekleri icra eden kadınlar da resme konu oldu. Yaşam hızlanmış, karmaşıklaşmış, kapitalist dünya geleneksel olan her şeyi dönüşüme uğratmıştı. Marx'ın dediği gibi “katı olan her şey buharlaşmaktaydı.”

C. Romantizm’den 20. Yüzyıla Odağında Kadın Olan Tiyatro Metinlerindeki Kadın Temsiliyetleri

1. Emilia Galotti(1772) Oyununun İncelenmesi

Oyun yazarı, dramaturg, sanat eleştirmeni Lessing 1729’da Saksonya’da doğdu. Aydınlanma’nın önemli temsilcilerinden olan Lessing, Leipzig’de teoloji ve tıp eğitimi aldı. 1752’de Wittenberg’de yüksek lisans öğrenimini bitirdi. 1767’de Hamburg Dramaturjisi adlı yapıtıyla, modern dramaturjinin temellerini attı. Halka ve günlük yaşayışa daha yakın bir tiyatro anlayışını savundu. Yapıtı, klasik dramaturjiden, günümüzün dramaturji anlayışına bir geçiş oluşturur. Ulusal Alman tiyatrosunun kuruluşuna da katkı sunan Lessing, bugün ilk modern dramaturg olarak da bilinmektedir. Lessing, bir tiyatronun repertuvarındaki tüm oyunların başyapıt olması gerektiğini düşünür, önemli olan, oyunlarda oyuncuya yeteneğini gösterme fırsatını verecek üstün rollerin olmasıdır. Seyircinin de etkin olması, oyunu yargılaması gerekir Lessing’in dramaturji anlayışına göre.(Çamurdan, 1996:67) Dönemin yükselen sınıfı burjuvazinin bakış açısını öne çıkaran bir oyunu Emilia Galotti, ilk kez 1772’de sergilendi. Lessing, 1781 yılında yaşamını yitirdi. Lessing, metni, sahneyi ve seyirciyi bir bütün olarak ele alışıyla ve klasik anlayışa karşı geliştirdiği eleştirel yaklaşımla bugün 18. yüzyılın en önemli oyun yazarlarından, kuramcılarından ve eleştirmenlerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Guastala Prensi, bir toplantıda tanıştığı Emilia Galotti’ye âşık olmuştur. Sevgilisi Kontes Orsina’dan ayrılmak ve Emilia’yı yeni sevgilisi yapmak amacındadır. Prens, yakında Massa Prensesi’yle politik bir evlilik yapacaktır. Prens, mabeyncisi Marinelli’den Emilia’nın o gün Kont Appiani ile evleneceğini öğrenir. Appiani Prens’in takdir ettiği ve kendisine bağlamak istediği biridir. Saray entrikalarına bulaşmak istemeyen Kont, Emilia ile şehirden uzak yaşayacaktır. Prens’in Emilia’ya olan tutkusunu öğrenen Marinelli, Prens’ten bu konuda kendisine tam yetki vermesini ister, Kont’un Emilia ile evlenmesini

engelleyeceğini söyler. İlk planı Kont'u bir görevle oyalamaktır. Plan uygulanamaz çünkü Kont o gün evleneceği için kendisine verilen görevi geri çevirir. Marinelli bir başka plan yapar. Gelin alayının yolunu kesip, kızı ve annesini Prens'in yazlık sarayına kaçtıracak, olayı haydutların saldırısından kurtarma olarak gösterecektir. Prens bu arada pasif bir biçimde beklemek istemediğinden sofus bir kadın olan Emilia'nın her gün dua etmeye gittiği kilisede ona duygularını açıklar. Emilia, utançla eve koşar, heyecanla olayı annesine anlatır. Annesi, bunu kimsenin duymaması gerektiğini söyler. Aynı günün akşamı Emilia Prens'in yazlık konutuna kaçırılır. Kont karşı koyduğu için öldürülmüştür. Bir yanlış anlaşılma sonucu Kontes Orsina da oraya gelir. Prens onunla görüşmek istemez. Hakarete uğramış olan Kontes öfkeli dir. Babası, Emilia'yı almaya geldiğinde, Kontes olayı kavrır. O sabah, gözcüleri Prens'in Emilia ile konuştuğunu görmüşlerdir. Emilia'nın babasına, kızının da kendisi gibi Prens'in haz aracı yapılacağını sonra bir kenara atılacağını söyler ve adama bir hançer verir. Odoardo, kızına Kont'un öldüğünü uygun bir dille anlatmak bahanesiyle kızıyla görüşür. Olan biteni anlatır; Emilia Prens'in sevgilisi olmamak için kendisini öldürmek ister. Kızının kendisini öldürerek günah işlemesini istemeyen Odoardo, kızını hançerle öldürür.

Emilia Galotti, Prens'in sabah dilekçeleri gözden geçiriş iyle başlar. Dilekçelerin arasında Emilia adında bir kadının dilekçesi de vardır. Prens dilekçeyi gönderenin adı Emilia olduğu için dilekçeyi onaylar. Daha sonraki bir sahnede Emilia'nın annesi Claudia'dan öğrendiğimize göre Emilia Galotti'ye bir toplantıda âşık olmuştur. Duygularıyla hareket eden, uçarı biridir. Şehvet düşkün ü olarak tanınmaktadır. Bir idam kararını dosyayı hiç okumadan onaylayacak kadar keyfi kararları vardır. Mabeyncisi Marinelli'ye, Kontes Orsina ile ilişkisini Massa Prensisi ile evleneceği için bitirmek istediğini söylese de, aslında ondan sıkıldığını için ayrılmak istiyordur. Kaldı ki, politik çıkarlar için yapılan bir evlilik olacağından, Kontes Orsina, sevgilisi olmaya devam etmek istemektedir. Orsina, zeki, konuşma yeteneği olan entelektüel bir kadındır. Aydınlanma döneminde, yüksek sınıftan kadınlar arasında, okumaya, felsefeye ve yazı yazmaya ilgisi olan, salonunda dönemin entelektüellerini konuk eden kadınlar vardır. Bu kadınlar, ataerkin kadın beklentisine uygun düşmediğinden

çoğu kez yarı alaycı ya da aşağılayıcı bir üslupla eleştirilere maruz kalmışlardır. Oyunda, Prens de Kontes'e benzer bir yaklaşım içindedir.

MARİNELİ: (...) "Kitapların arasına sığındı o; korkuyorum bunlar onu büsbütün mahvedecek."

PRENS: Zavallı aklına da zaten ilk darbeyi kitaplar vurmuştu." (...) (Lessing, 1955:14)

Mabeyncisi günün olaylarını aktarırken, o günün akşamı, Kont Appiani'nin ne unvanı ne de serveti olan bir kadınla evleneceği haberini verir. Bu uygunsuz bir evlenme olarak kabul edildiğinden Kont, kentte "asil" çevresini kaybedecektir Marinelli'ye göre. Prens Kont'un saygıdeğer, güvenilir biri olduğunu onun kendi adamı olmasını istediğini söyler. Kont, saray çevresinde bulunmak istemeyen biridir. Bu konuda Emilia'nın babası, Odoardo da benzer şekilde düşünmektedir. Claudiye, kızından ayrılacağı için bunu istemese de Odoardo, Kontu'un kentten ayrılıp dedelerinin vadilerinde yaşamaya karar verişini takdirle karşılamaktadır. Odoardo aristokrat çevreyi, Prens başta olmak üzere, ahlaksız ve haz düşkün bulmaktadır. Claudia'dan, kızının Prens'ten iltifat duyduğunu öğrenince öfkelenir. Aristokratik ahlaka karşı, yükselen burjuva sınıfın püriten ahlakının temsilcisi olan Odoardo, kızını dindar olarak yetiştirmiştir. Anne Claudia bu konuda daha ılımlıdır.

EMİLİA: "Benim duam bugün her zamankinden daha içli, daha candan olacaktı! Hâlbuki bu gün, her günküden daha az içli oldu."

(...)

Dua üzerinde en çok titizlendiğim şeydir."

CLADUDİA: Bizler insanız Emilia. Dua edebilmek her zaman kendi elimizde değildir. Tanrıya ibadet etmek istemek de bir ibadettir."(Lessing, 1955:31-32)

Odoardo, kızının kiliseye yalnız gittiğini öğrenince Claudia'ya kızar.

ODOARDO: "Yapayalnız mı?"

CLAUDİA: Bir adımlık yer.

ODOARDO: Yanlış atmaya bir adım da yeter!"(Lessing, 1955:24)

Odoardo, kızının en yakın yere bile yalnız gitmesini istememesi, kadınlar için kentin tehlikeli bir yer olduğunu düşündürür. Bununla birlikte, kızının herhangi bir biçimde aklının çelinmesinden, yanlış bir şey yapmaya ikna edilmesinden korktuğunu da akla getirir. Emilia için yaşamın sunduğu seçenekler sınırlıdır. Ya “iyi bir evlilik” yapacak, ya saray çevrelerinden birinin sevgilisi olacak ya da manastıra kapanacaktır.

Kont, varlıklı olmasına karşın, aristokratların yozlaşmış ahlak anlayışının dışında konumlanmıştır. Kont için “kadın erdemleri” tam olan Emilia’nın asalet unvanı ve serveti olmaması önemli değildir. Duygular, aşk daha değerlidir onun için. Kont, Prens’in yapamadığı şeyi yapıp âşık olduğu kadınla evlenme ve yaşamını saray entrikaları dışında geçirebilme kararı almıştır. Kendi aklıyla hareket eden Kont, Aydınlanma düşüncesine uygun davranmaktadır. Duygularını, unvandan daha çok önemsemesi de dönemin burjuva seyircisinin takdir edeceği bir davranıştır. Kont, eş seçiminin kişisel bir karar olmasını savunmaktadır. Arkadaşlarının evlenmesiyle ilgili öncelikle Prens’le görüşmesi gerektiği önerisini de anlamsız bulmaktadır. Kont, özerk tavırlarıyla, Odoardo’nun takdirini kazanmıştır. O, Odoardo’nun gözünde, “*bütün erkek faziletlerinin örneği*”dir. Kont, entrikalarından, oyunlarından, kaçtığı dünyanın entrikalarının kurbanı olur. Oyunda Kont erdemin taşıyıcısı olduğundan öldürülmesi, seyirci üzerinde duygusal bir etki bırakacaktır.

Emilia kaçırıldıktan sonra, iki seçenek arasında kalır. Ya politik iktidarın temsilcisi Prens’in haz nesnesi olarak yaşamını sürdürecektir ya da yaşamına son verecektir. Emilia’nın şu sorusu anlamlıdır:

EMİLİA: “Beni koparacak mı? Götürecek mi? Beni koparmak istiyor; götürmek istiyor; istiyor, istiyor! Ya bizim hiç mi isteğimiz yok, babacığım!”
(Lessing, 1955:107)

Emilia’nın bu sorusu içinde bulundukları toplumsal yapıyı da görünürleştirir. İnsanların gelecekleri, yazgıları iktidarı elinde bulunduran kişilerin elindedir. Prens’in haz nesnesi olmak, kendisinin ve özellikle de babasının adını lekelemek istemez. Kontes Orsina karakteri, Emilia ile karşıtlık içerir. Orsina, Prens kendisini sevdiği sürece onun yasal eşi olup olmamayı önemsemez. Onun için önemli olan Prens’in âşık olduğu kadın olmaktır. Kontes,

aristokrasinin içinden gelen bir kadın olarak sarayın ilişki biçimlerini daha rahat kabullenmektedir. Orsina'yı öfkeliendiren, üzen şey, Prens'in başka bir kadına âşık olmasıdır. Farklı bir sınıfsal yapının içinde yetişen Emilia'nın kendisine bakışı Kontes'inkinden farklıdır. Emilia'nın kendisini görme biçimi, sınıfının kadına karşı katı ahlakçı yaklaşımıyla aynıdır. Bu durum iki farklı sınıfsal tavrı gösteriyor gibi görünse de iki kadının da içine düşürüldüğü durum dönemin ataerkil sisteminin farklı görünümüdür. Kontes Orsina üzerinden sorgulanması gereken feodal sistemin kadına biçtiği kategorilerden biri olma metresliktir. Bir kadın, prensin metresi olarak şatafat içinde yaşasa da, toplumun gözünde saygın bir konumda olmayacaktır. Emilia'nın durumuysa daha da karmaşıktır. Evleneceği kişi öldürülmüş, gelecekle ilgili planları alt üst olmuştur. Bir zorbalıkla karşı karşıyadır. Prens'in onu zorla alıkoyacağı böylelikle iffetinden olacağı korkusu içindedir. Erdemli bir kadın olarak kalabilmesi için ölmek dışında bir seçenek kalmamıştır. Kendini öldürmek kararında da din dolayısıyla özerk eylemde bulunamaz. Kendisini öldürürse günahkâr olacağından, bir baba olarak Odoardo'nun bu "onurlu" eylemi gerçekleştirmesi daha uygun olacaktır.

EMİLİA: "Ah, babacığım, sizi anlayabilsem! Yok, hayır; bunu siz de istemezsiniz. Öyle ise neye tereddüt ediyorsunuz? Vaktiyle bir baba varmış. Kızını namussuzluktan kurtarmak için en iyi, en güzel hançeri onun kalbine saplamış, ona ikinci bir hayat kazandırmış. Ama bütün bunlar bir zamanlar, bir zamanlar olurmuş! Böyle babalar artık yok!"

ODOARDO: Var kızım var!(Hançeri ona saplar) Allahım ben ne yaptım!"(Emilia çökmek üzereyken babası kollarına alır.)

EMİLİA: Bir gül koptu fırtına yapraklarını dökmeden. Müsaade edin de onu öpeyim, o baba elini."(Lessing, 1955:109)

Prens, yanlarına geldiğinde artık çok geçtir. Emilia ölmek üzerdir son sözü "babacığım" olur. Emilia'nın cesedinin başındaki Odoardo, Prens'e, "hala arzularınızı gıcıkıyor mu" diye sorar. Hançeri Prens'in ayaklarına fırlatır. Adaletle teslim olmak için gider. Prens Marinelli'yi kovar. Prens, Emilia'nın cesediyle başbaşa kalır. Odoardo'nun istediği olmuş, Prens kızını elde etme konusunda başarılı olamamıştır!

Emilia Galotti oyununu kadın temsilleri bakımından değerlendiğimizde, kadının eril arzusunun ve ataerkin kurbanı olduğunu görürüz. Prens, oyun boyunca arzu nesnesi olarak gördüğü Emilia'yo elde etmek için çabalar. Emilia, cinsel arzularını yansıtacağı bir imgedir yalnızca. Bir süre eğlenilecek, sıkılınca yenisiyle değiştirilecek bir haz aracıdır. Marinelli, Prens'e yaranabilmek için, zek sını, enerjisini, Prens'in Emilia'yı elde etmesi için harcar. Prens'in gözündeki yerini korumak için, Emilia'nın yaşamını darmadağın eder. Odoardo, Prens'in kızını elde etmesini engellemek için kızını öldürür. Oyunda ele geçirilmek ve kontrol edilmek istenen Emilia'nın bedeni ve cinselliğidir. Emilia'nın erkeklerin kurduğu sistemin içinde varolabilme şansı yoktur. O, paradoksal biçimde kurban konumundan kurtulmak isterken gene kurban konumuna düşer. Oyunun sonunda Emilia'nın ölümü seyircide acıma duygusu oluşturacaktır. Lessing'in, zorbalara karşı ne pahasına olursa olsun onurunu korumak gerektiği iletisi Emilia'nın ölümü aracılığıyla aktarılacaktır. Burjuva erdem anlayışının temsilcisi olan Emilia, kathartik etkinin oluşmasını sağlayan en önemli temsil aracıdır.

2. Woyzeck(1837) Oyununun İncelenmesi

Oyun yazarı, doğa bilimleri araştırmacısı Georg Büchner, 1813 yılında doğdu. Birçok feodal bölgeye ayrılmış Almanya'da Fransız Devriminin de etkisiyle devrimci bir hareketlenme vardı. Köylülerin, yeni oluşmaya başlayan sanayi işçilerinin yaşam koşulları kötüydü. Devrimci kümelerin birincil amacı Almanya'nın birleşmesi ve halka yönetimde kimi haklar tanıyacak bir anayasanın oluşturulmasıydı. Büchner, devrimcilere katıldı. Kovuşturmaya uğrasa da serbest bırakıldı. 1833 yılında tıp fakültesine yazıldı. 1836'da, Strassburg Doğa Bilimleri Enstiti's ne karşılaştırmalı anatomi alanında sunduğu tez, enstit ce yayımlandı. (Kuruyazıcı,20,2015) Zürih  niversitesi'nin doçent olarak ders vermesi önerisinin ardından Zürih'e taşındı. Edebiyat  alışmaları ve devrimci etkinliklerini de sürdüren Büchner, dram yazarının tarihsel gerçekliğe olabildiğince yaklaşması gerektiğini düşünüyordu. Woyzeck oyununda da belgelere başvurarak karşımıza ilk kez belgelerle tarihi yansıtan bir yazar olarak  ıktı. (Kocabay, 2003,17) Woyzeck'i yazdığı sıralarda tif se yakalanan Büchner, oyunu tamamlayamadan, 1837'de yaşamı yitirdi. Woyzeck'ın belirli bir sahneleme sırası gözetmeyen taslakları sonradan bulunmuştur. Araştırmacılarca yorum farkı nedeniyle farklı biçimde birleştirilen oyunun farklı versiyonları

vardır. Büchner'in kısa yaşamına sığdırdığı üç oyun bugün oynanmaya, birçok edebi akımın başlangıç eserleri arasında gösterilmeye ve incelenmeye devam ediyor.

Düşük rütbeli bir asker olan Woyzeck, berber ve denek olarak da çalışmakta, yine de çok az para kazanmakta, parayı sevgilisi Marie'ye getirmektedir. Bir de bebekleri vardır. Woyzeck, çok çalışsa da çok az para kazanmaktadır. Zaman zaman sanrılar ve kafasının içinde sesler duymaktadır. Woyzeck'in, bulunduğu çevredeki insanlardan farklı düşünceleri ve algılama biçimi vardır. Marie'nin onu aldattığına ilişkin imalarla karşılaşmaya başlar. Marie, Bando Çavuşu ile birlikte olmaktadır. Woyzeck, Marie'nin ondan saklamak istediği bir çift küpeyi görür. Doktor'a deneklik yapan Woyzeck deney gereği üç aydır bezelye dışında bir şey yememektedir. Fiziksel olarak güçsüzdür. Woyzeck, Marie ile Bando Çavuşu'nu dans ederken görür. Kulağına gelen sesler artmaya başlamıştır. Fiziksel ve psikolojik anlamda kötü durumdadır. Marie ile ilgili söylentiler devam ederken Woyzeck'in kulağına "bıçakla onu" sesleri gelmeye başlar. Meyhanede Bando Çavuşu ile kavga eder. Bir bıçak satın alır, Marie'yi götürdüğü bir göl kıyısında bıçaklayarak öldürür.

Oyun Yüzbaşıyla Woyzeck'in diyalogu ile başlar. Woyzeck Yüzbaşı'yı traş etmektedir. Yüzbaşı, ahlaktan, erdemden söz eder ve Woyzeck'in çocuğunun evlilik dışı olduğunu söyler. Woyzeck'e göre Tanrı'nın gözünde bütün çocuklar aynıdır. Yüzbaşı toplumsal statü olarak da, rütbe olarak da Woyzeck'ten yukarıdadır. Woyzeck'e erdemli, ahlaklı bir olmasını söyler Yüzbaşı. Woyzeck, bir efendi olmadığını, yoksul bir insan olduğunu bu nedenle erdemli olmasına gerek olmadığını söyler Yüzbaşı'ya. Sınıfsal konumunun farkındadır. Woyzeck ve kendisi gibi alt rütbeli bir asker olan Andres'in karşıtı olarak konumlayabileceğimiz Bando Çavuşu ile Astsubay'ın üniformaları gösterişlidir. Üniformaları ve aksesuarları üzerinden militarizm ve erkeklik ilişkisi görünürleşmiştir.

BANDO ÇAVUŞU: "Hele Pazar günü kocaman sorgucumu takıp, beyaz eldivenlerimi giydim mi, heyyt anam! Prens her zaman "Tam bir erkek bu!" der." (Büchner, 2001:188)

Yüksek rütbesi olmasa da sorgucu, sırmaları vardır, erkekliğini, hiyerarşide en üst konumdaki prens de onaylamış olduğu için kendisinden gurur duymaktadır. Kadınları da etkilemektedir görünüşü ve bandonun önünde yürüyüşü.

MARIE: (Çocuğu kollarına sallar) “Bak yavrum! Tral lal la! Duyuyor musun? Bak geliyorlar.”

MARGRET: Ne adam! Kapı gibi!”

MARIE: Aslan gibi basıyor yere!”(Bando Çavuşu selam verir.)(Büchner, 2001:184)

Bando çavuşunun yalnızca Marie’ye selam vermesini kıskanan Margret, onu onurlu olmamakla suçlar. Kadınlar birbirlerini, ataerkil söylemin namuslu-orospu kategorileriyle değerlendirmektedir. Marie güzelliği ile erkekleri etkileyen bir kadındır. Büyük olasılıkla Bando Çavuşu’nun verdiği küpeleri bir kırık ayna parçasıyla hayranlıkla izler.

MARIE: (Yine aynaya bakar) “Mutlak altından bunlar! Dansa gittiğimde nasıl duracak acaba? Bizim gibilerin yalnız bir köşeciği olur şu yeryüzünde, bir de kırık ayna parçası. Ama yine de, boylarınca aynaları olan, ellerini yakışıklı beylere öptüren hanımlarınkinden daha kırmızı dudaklarım. Yalnızca yoksul bir dişiyim ben!”(...)(Büchner, 2001:190)

Marie’nin kendisini görme biçimi bu şekildedir. Kendisini zengin kadınlardan daha güzel bulmasına karşın onun payına küçücük odada bir köşecik ve bir kırık ayna parçasının düşüyor olmasına içlerlemekte, güzelliğinin hakkının verilmediğini düşünmektedir. O da Woyzeck gibi sınıfsal konumunun farkındadır. Woyzeck’in çok güç koşullarda kazandığı parayı ona vermesi, kendisini yeterince namuslu görmeyen Marie’nin vicdan azabını arttırmakta, kendisini orospu olmakla suçlamaktadır. Bir başka epizotta, Marie İncil’i karıştırmaktadır. İsa ve Günahkâr Kadın anlatısını okur. Yuhanna İncili’nde, Ferisilier, İsa’yı zina yaptığı gerekçesiyle bir kadın getirirler İsa’nın yanına. Musa yasalarına göre taşlanması gerekmektedir. İsa kadını affeder. Onu lanetlemez. “Çekil git ve bir daha günah işleme” demiştir İsa. Marie’nin bu bölümü okumasının ardında suçluluk duygusuna, günahkârlık duygusu da eklenmiş olduğu söylenebilir. Marie’nin oyun boyunca yaşadığı, korku, suçluluk duygusu, vicdan azabı, kendisini eril görme biçimi üzerinden algılamasından

kaynaklıdır. Kadınlara ilişkin ataerkil kategorilerden doğan namuslu-orospu, günahkâr-melek ikili karşıtlıklarını içselleştirmiş olan Marie, ideal bir kadın olamadığı için çekmektedir.

MARIE: “(Elleriyle göğsüne vurarak dövünür) Her şey boşuna artık! Tanrım! Tanrım! Ben de ayaklarına kapanmak istiyorum!” (Büchner, 2001:201)

Marie, Woyzeck ona “gidiyoruz, vakit geldi” dediğinde nereye gideceklerini bilmeden onunla gider. Woyzeck, iki kuruşa bir bıçak satın almıştır. Marie, yoksul bir kadındır. Kırık bir aynada süslenir, küçücük bir odada yaşar ve sonu da iki kuruşa alınmış bir bıçakla öldürülmek olur. Woyzeck’in dünyası yalnızca kadınları değil, alt sınıftan ve toplumsal hiyerarşide alt katmanlardan olan erkekleri de şiddetin nesnesi durumuna getirir.

Woyzeck, karakter çeşitliliği ile bir toplumsal panorama sunar. Oyunu, insanlık alegorisi olarak da okuyabiliriz. Farklı rütbelerden askerler, Meyhaneci, Büyükanne, Çığırkan, çıraklar, Komiser, Deli, Laternacı öğrenciler, delikanlılar... Büchner, Woyzeck ile tüm toplumsal yapıyı sergilemektedir. Oyunun değerler yapılanması, sınıfsal ve ataerkil hiyerarşiyi görünürleştirmektedir. Sorunsallaştırılan, tam da toplum yapısının kendisidir. Panayır sahnesi, oyunun dünyasını yansıtır, oyun da gerçek yaşamın alegorisi olarak kurulmuştur. İnsanın kurduğu hiyerarşik düzende en alttakileri konu eder Woyzeck. Oyunun hâkim atmosferini tekinsizlik duygusu oluşturur. Yaşlı Adam’ın türksünün sözleri “*herkes ölecek bir gün*”dür. Büyükkane’nin anlattığı masal da ölüm üzerinedir: “*Herkes ölmüş, çocuk da gece gündüz aranmış durmuş.*” Woyzeck’in Marie’yi öldürdüğü gece ay “*kanlı bir bıçak gibi*” doğmaktadır. Marie, dinin ve geleneklerin idealize ettiği namuslu-masum bir kadın olamadığından, suçluluk ve vicdan azabı içindedir, kendisini öldürmeyi düşünmektedir.

MARİE: “Yine de kötü orospunun biriyim işte! Bıçaklayabilirim kendimi! Ah! Ne dünya! Herkesin cenı cehenneme, erkek dişi!” (Büchner, 2001:191)

Woyzeck’te sınıfsal ayrışmaları görünür kılınırken, farklı sınıftan kişilerin bakış açıları söylem ve davranışlarına yansımaktadır. Yüzbaşı’nın ahlakla ilgili içi boş atıp tutmaları karşısında şu Woyzeck şu yanıtı verir:

WOYZECK: “Bakın, yüzbaşım: Para, para! Kimin parası yoksa – Hadi, yalnızca ahlakla geirin insanı dünyaya da görelim. Ama eti de var insanın, kanı da var. Yine de mutsuz kılınmış bizim gibiler bir kez, hem bu, hem öbür dünyada (...)” (Büchner, 2001:182)

Woyzeck’in zorlu yaşantısı ona yüzbaşından daha farklı bir ahlak anlayışı kazandırmıştır. Woyzeck’in sınıfsal konumu üç kuruş kazanabilmek için gün boyu çalışmasını gerektirmektedir. Yüzbaşı gibilerin boş söylemlerini boşa düşürmektedir Woyzeck’in gerçekçi bakışı ve tuzu kuruların boş konuşmalarının anlamsızlığını keyfilğini açığa çıkarmaktadır. Marie’nin yaşamaya çalıştığı toplumsal çevre, sınıflar arası hiyerarşiyi gösterdiği kadar, yoksulların kendi aralarındaki hiyerarşileri de görünür kılar. Marie, yoksul bir kadın olarak, yoksullar arasında da alt basamaktadır. Geleneksel dinsel kategorilerle de birleşmiş olan ataerkil değerler sistemi içinde vaftiz edilmemiş bir çocuğu büyütmektedir. Vaftiz edilmemek, çocuğun toplumsal anlamda tanınmamasını da getirecektir. Çocuk bu anlamda Woyzeck’in bir izdüşümüdür. Marie ile Woyzeck’in birliktelikleri de toplumsal onay kazanmış değildir. Marie’nin toplumsal açıdan onaylanan bir kimliği olabilmesi için ya birinin yasal kızı ya da yasal eşi olması gerekmektedir. Birlikte yaşadığı Woyzeck’ten başka Bando Çavuşuyla da bir birliktelik yaşamaktadır. Yerleşik değerler ve ataerkil söylem böyle bir kadını marjinalize edecek, tehlikeli kadın sınıfına sokacaktır. Komşu Kadın’la yaşadığı atışmadan bu durum görünür kılınmıştır. Marie, korku, suçluluk ve değersizlik duygusu içindedir oyun boyunca. Ataerkil ideolojinin kendisini ikili karşıtlıklarla üreten yapısı, Marie’yi orospu olarak etiketlemiştir ve yaşam hakkı tanımayacaktır ona. Marie aynı zamanda bir annedir. Ataerkin anneliği sözde yüceltişi de oyunda alaşağı edilir. Marie bir annedir ama bir “orospu çocuğunun” annesidir. Marie sürekli bebeği için üzülmemektedir; bilir ki vaftiz edilmemiş “bir kurtçuğa” yaşam hoyrat davranacaktır.

Woyzeck’i kadın temsilleri açısından değerlendirdiğimizde, kadının şiddetin içkin olduğu toplumsal yapının gösterenine dönüştüğü görülür. Kadın, eril şiddetin, eril arzusun ve yoksulluğun kurbanıdır. Woyzeck’in dünyası, sevgi, hoşgörü gibi değerlerin değil, kavga, gösteriş, iktidar, paranın ve dünyasıdır. Böylesi bir dünya için, Marie, “güzel bir cinayete” konu olduğunda bir anlam ifade edecektir ancak. O, “yoksul bir dişi”dir. Woyzeck’in hoyrat dünyasında ne

yoksullara ne “dişi”lere yaşam fazla şans tanımaz. Marie karakteri cinayete kurban giderek, Büchner’in “insanlık komedyasının” elegorisine dönüşür.

3. Hile ve Sevgi(1784) Oyununun İncelenmesi

Şair, felsefeci, oyun yazarı, Friedrich von Schiller 1759 yılında doğdu. Askeri eğitimin ardından, Hukuk eğitiminne başladı. Hukuk eğitimini bırakıp tıp eğitimine başladı. 1780 yılında doktora tezini tamamladı ve askeri tıptan ayrıldı. Haydutlar oyunu, 1782 yılında oynandı. Oyun çok beğenildi ve Schiller’e ün kazandı. Haydutlar, Sturm und Drang(coşumculuk) akımının biçim özelliklerine göre ve güçlü bir retorikle yazılmıştı. Karakterlerin iç çelişkilerini, çatışkılarını ve ruh durumlarını sergilemesiyle ve cinayet sahnelerini sahneye taşımasıyla Aristotelesçi ilkeleri önemseyen Fransız Klasik tragedyasından ayrılıyordu. 1784 yılında Hile ve Sevgi, 1787 yılında Don Carlos yayımlandı. Aynı yıl Weimar’a gitti. Kant felsefesinden etkilenen içinde Herder’in de bulunduğu bir küme ile tanıştı.1793 yılında Güzellik ve Heybet üzerine isimli yapıtını bitirdi. Goethe ile mektup alışverişinin ardında 1794 yılında Goethe’nin evine iki hafta konuk oldu. 1802’de soyluluk unvanı aldı. Uzun süredir devam eden tüberküloz hastalığı ağırlaşmaya başladı. 1805 yılında Racine’in Phaidra’sının çevirisini tamamladı. Aynı yıl yaşamını yitiren Schiller Weimar’da gömüldü. Shiller’e göre tiyatronun işlevi, seyirciye iyiyi doğruyu tanıtmasıdır. Bu yaklaşımıyla Lessing ile Moliere’in görüşlerini paylaşmaktadır. Sahne, yasaların, dinin, felsefenin yardımcısıdır Shiller’e göre. Erdemi, kötülüğü, acıları, sevinçleri gösterir ve sahnede gösterilen örnekler, seyirciye dayanıklılık ve yüreklilik verir; bahtsızlara karşı anlayışlı olmayı öğretir.(Şener, 2006:126) Alman dramını yetkinleştiren, Sturm Und Drand akımının en önemli yazarlarından Schiller, tiyatro eserleri yanında farklı türlerde de eserler vermiştir. Felsefe yapıtları, lirik eserleri, çeviri ve uyarlamaları ve çıkardığı dergilerle, çok yönlü ve üretken bir yazar olan Schiller’in sanatı oyun olarak kavramsallaştırdığı sanat kuramı da bulunmaktadır.

Prensin bakanlarından Von Walter’ın oğlu Binbaşı Ferdinand ile halk sınıfından müzisyen Miller’in kızı Luise birbirlerine âşıktır. Luise’nin babası, Ferdinand’ın kızıyla eğlenip bırakacağı ve kızının namusunun lekeleneyeği gerekçesiyle evlenmelerine karşı çıkmaktadır. Ferdinand’ın babası da oğlunun

sıradan bir kızla evlenmesine karşı çıkmaktadır. Oğlunu, saraydaki kendi konumunu güçlendirebileceğini düşündüğünden, saray çevresinden bir kadınla, prensin metreslerinden Lady Milford'la evlendirmek istemektedir. Von Walter'ın kâtibî Wurm da Luise'i sevmektedir. Bakanla birlikte entika çevirerek Ferdinand'ı Luise'den ayırmaya kararlaştırırlar. Von Walter'ın bakan olmasının ardında da kâtibîyle plandıkları bir cinayet vardır. Ayırma planı, Von Walter'ın Luise'nin anne babasını zindana attırmasıyla başlar. Onların kurtulma şartı olarak da kendileriyle işbirliği yapan Mareşal Von Kalb adına Luise'e bir aşk mektubu yazdırırlar. Luise'e bunu kimseye söylemeyeceğine dair yemin ettirirler. Mareşal, Ferdinand'ın bu mektubu bulmasını sağlayacaktır. Luise'nin ağzından yazılan aşk mektubunu bulan Ferdinand öfkelenir, sevgilisine kin duymaya başlar. Yeminini bozmak istemeyen Luise, ondan hesap sormaya gelen Ferdinand'a gerçeği açıklamaz. Ferdinand kendisini ve Luise'yi zehirler. Luise öleceğini anlayınca entrikayı açıklar. Ferdinand ölmeden önce, ondan af dileyen Von Walter, Ferdinand'ın elini ona doğru uzatmasını affedilme olarak algılar.

Oyun başladığında viyolonsel sanatçısı ve müzik öğretmeni olan Miller karısıyla(Millerin) mütevazı evlerinin salonundadır. Karısı geceliğiyle kahve içmektedir. Orta sınıftan olduklarından konuşmaları, davranışları halktan kişiler olduklarını gösterir. Oyunda ilk çatışma Miller ile karısı arasındadır. Miller, aristokrat sınıfa güvenmediğinden kızının Binbaşı Ferdinand ile görüşmesini istememektedir. Sınıf farkından dolayı evlenemeyecekleri için kızının adı lekelenecek ve evde kalacaktır Miller'e göre. Karısı Millerin ise kızının yükseslere layık olduğunu düşünmektedir. Kâtip Wurm'un Luise ile evlenme isteğini farklı gerekçelerle reddederler. Millerin zengin ve soylu aday peşindedir. Miller'se aşkı yüceltmektedir. Kızı âşık olmalı, aşkını, sonu ölüm bile olsa savunmalıdır ama bu kişi Ferdinand'ın sınıfından olmamalıdır. Miller, kızının dini duygularının güçlü olmasını istemektedir.

Ferdinand'ın babası oğlunun evliğini araçsallaştırmaktadır. Prens evleneceğinden metresi Lady Milford biriyle evlendirilerek, saraydan uzaklaştırılacaktır. Von Walter bu kişinin Ferdinand olmasını istemektedir. Onun için oğlunun duygularının bir önemi yoktur. Oyunun çatışmalarından biri de baba oğul arasındadır. Von Walter, Ferdinand'ın aşkının önündeki en önemli engeldir. Von Walter, siyasi ihtiraslarını her şeyden üstün tutmaktadır. Bulunduğu konuma

gelmek için elini kana bulamıştır. Bu sırrı oğlu Ferdinand bilmekte ama susmaktadır. Babasıyla çatışmaları şiddetlendiğinde bile onun sırrını ifşa etmez. 18. yüzyılın sonlarına doğru Almanya’da Fransız Klasik dönem anlayışının tragedya formu dönüşüme uğrar. Orta sınıfın yükselmeye başlamasının da etkisiyle orta sınıfın beğenisi ve değerlerine uygun kalıplar, halktan kişiler, günlük konuşma dili, tiyatro metinlerinde görülmeye başladı. Seyirci kendisine benzer olan karakterleri, kendi yaşamına yabancı olmayan konuları, duygularını etkileyebilecek oyunları talep ediyordu. Üstün kahramanlar, krallar, aristokratlar yerine, halktan kişiler dram karakteri olmaya başlamıştı. Schiller de Luise gibi sıradan bir halk kızını oyunun en önemli karakterlerinden biri yapmıştır. Bu başlı başına bir yenilik olarak değerlendirilebilir. Artık aristokrasiye ait değerler değil, erdemli karakterin erdemli davranışını sonuna kadar sürdürmesi önemsenmektedir. Ferdinand’ın babasının sırrını açıklamaması, Luise’nin tanrı adına verdiği sözü ölüm anına kadar tutması bundandır. Ferdinand, bireysel özgürlüğü ile geleneksel ataerkil yapının ona dayattığı baba hukuku arasında kalmıştır. Geleneksel yükümlülükleriyle özgür istenci arasında bir çatışma oluşmuştur. İki farklı dünya arasında kalır. Paranın ve unvanın hüküm sürdüğü kendi sınıfıyla çatışma içindedir, ama Luise’in sınıfının değerlerine de yabancısıdır. Oyunun temel çatışmasının da buradan kurulduğunu söyleyebiliriz. Çatışan iki farklı değerler evrenidir. Bu kolaylıkla aşılacak bir karşıtlık değildir. Böyle bir ortamda oyunda idealize edilen türden bir aşkın yaşanma olanağı yoktur; nitekim öyle de olur.

Saray çevresi, entrikacı, düzenbaz, yoz, para ve unvan için her türlü şeyi yapabilecek kişilerden oluşur. Aristokrasinin karşıtı olarak konumlandırılan Miller, emeğiyle geçinen, parada gözü olmayan, dindar bir adamdır. En büyük korkusu kızının namusunun lekelenmesidir. Miller’ın temsil ettiği sınıf değerleri katı ahlakçı, cinsiyet ayrımcı, dinsel ve ataerkil normlarla şekillenmiştir. Luise’nin en büyük meziyeti, bakire, dindar ve güzel olmasıdır. Anne ile Luise arasında ahlakve zekâ açısından babanın bakış açısı üzerinden bir karşıtlık kurulmuştur. Kızının yükselmesini isteyen ve bunun içinde bulundukları toplumda ancak aristokrasiye yakınlaşmakla mümkün olduğunu bilen anne aslında Miller’in söylediği gibi “kaz kafalı”, “şom ağızlı” değil pragmatisttir. Luise için iki seçenek vardır aslında. Ya kendi sınıfından halkın içinden birisiyle

evlenecek ve annesi gibi “haydi marş, sen mutfağına” diyen bir adamla ömrünü geçirecek ya da saray çevresinden birisinin metresi olacaktır. Luise, zerafeti, konuşma biçimiyle bir aristokrat gibi kurgulanmıştır. Lady Milford’la görüştüğü sahnede, on altı yaşında bir halk kızı gibi değil, aristokrat sınıfın içinde yetişmiş biri gibi konuşup, davranmıştır. Dilsel açıdan idealize edilişi, ahlaki açıdan idealize edilmesini desteklemektedir.

Düka’nın metresi Lady Milford, aslında Ferdinand’a âşıktır. Saf aşk, oyunda yüceltilen bir değer olduğundan, Lady Milford’un Ferdinand’a aşkı, onun özde kötü bir insan olmadığının göstergesidir. Kendisine hakaret eden Ferdinand’a, hakareti hak etmeyen bir kadın olduğunu göstermek için döker. Ferdinand’a aile geçmişini ve nasıl kralın metresi olduğunu anlatır. Lady Milford, İngiliz aristokratik çevresinden gelen bir kadındır. Babası saray entrikalarına kurban gitmiştir. Annesi de babasının kafasının uçurulduğu gün ölmüştür. Aileden kalan mücevherler tükenmiş, dadısını da kaybedince beş parasız ve yalnız kalmıştır. Yolları, Düka ile kesişmiş, ona âşık olan Düka’nın metresi olmuştur.

LADY : (...) “Hafif meşrep Paris’li kadınlar o korkunç hükümdarlık esasını bir oyuncak haline getirmişlerdi. Onların keyfi için halk kan ağlıyordu. Sarayda hüküm sürdüler, sonra benim yanımda birer birer sönüp gittiler, unutuldular, çünkü ben onların hepsinden daha işveli olmasını biliyordum. Kollarımda zevkle kendinden geçen zalimin elinden devletin dizginlerini aldım.”(Schiller, 1951:54)

O bu sözleriyle asıl bir İngiliz kızı olduğunu ve ulusunun çıkarları için mücadele ettiğini söylemektedir. Aşk ve ulus sevgisi oyunun yücelttiği değerlerdir. Ferdinand’la ve Luise ile konuştuktan sonra, yaşamına yeni bir yön vermesi gerektiğini kavrayan Lady, bütün yoksullara dağıtır ve ülkesine dönmek üzere sarayı terk eder. Dönemin yükselen ulusalcı politikalarının oyuna yansıması olarak değerlendirebiliriz Lady Milford’un aldığı kararı.

Hile ve Sevgi oyununu kadın temsilleri açısından değerlendirdiğimizde, kadının çatışan iki farklı değerler evreninin gösterenine dönüştüğünü söyleyebiliriz. Saf aşk arzusu, vatan sevgisi, dinsel değerler, baba sevgisi Luise’in yüklendiği değerlerdir. Luise karakteriyle sembolize edilen burjuva sınıfının ahlak anlayışı ve değerleridir. Luise sonuna kadar aşkın saflığını

korumuş, dinsel duyguları nedeniyle yeminini tutmuştur. Ölüm süreci, seyirciyi heyecanlandırmaya, duygusal açıdan etkilemeye, yöneliktir. Masum olarak ölmesi, sonuna dek erdemini korumuş olması seyircide duygusal bir etki ve acıma duyguları oluşturacak, kathartik etki bu biçimde sağlanmış olacaktır.

4. Nora – Bir Bebek Evi(1879) Oyununun İncelenmesi

Çağdaş tiyatronun öncü oyun yazarlarından Henrik İbsen, 1828’de Norveç’te doğdu. Şiir ve resimle ilgilendi. Tıp okumak için sınavlara hazırlanmak amacıyla Osla’ya gitti, burada sanatçılardan oluşan bir çevre edindi. Bu yıllarda, ilk oyunu Katelina yayımlandı. Norveç Tiyatrosu’na oyun yazarı olarak başladı. Norveç tiyatrosu iflas edince Kristiana Tiyatrosu’nda sanat danışmanı olarak göreve başladı. Avrupa’nın çeşitli kentlerine seyahatler yaptı ve daha çok Norveç dışında yaşadı. 1890 yılında oynanan Hedda Gabler, yoğun biçimde eleştirildi. Hedda toplumun evli kadın algısının dışında bir kadın olarak resmedilmişti. Oyunlarında, kadının toplum içindeki yerini ve algılanma biçimini sorunsallaştıran ilk yazarlardan olan İbsen, gerçekçi bakışıyla dönemin oyun yazarlığına da yeni bakış açıları kazandırmıştır. Nora- Bir Bebek Evi, 1879’da ilk kez Danimarka Kraliyet Tiyatrosu’nda oynandı. Dönemin evlilik normlarının eleştirisi olan oyun henüz feminist kuramlar oluşmamışken, yazılmıştı. Nora-Bir Bebek Evi pek çok tartışmaya yol açtı. İbsen,1891 yılında Norveç’e döndü. 1906’da Norveç’te yaşamını yitirdi. Bireyi öne çıkaran, kadının toplumdaki yeri üzerine dönemine göre ilerici olan bir bakış açısı sunan İbsen, bireylerin içsel ve dışsal çatışmalarını eleştirel-gerçekçi bir yorumla kaleme almıştır. Dram sanatının gelişmesine önemli katkıları olan İbsen’in oyunları bugün dünya sahnelerinde yorumlanmaya, kuramcılarca farklı bakış açılarıyla tartışılmaya devam ediyor.

Nora, eşi Helmer ve üç küçük çocuğuyla yaşayan genç bir kadındır. Kocas Helmer sekiz yıl önce hastalandığında doktorların önerisi üzerine güneye gitmeleri gerekmiştir. Nora, bu seyahat için gerekli parayı babasından almış gibi yapar. O sıralarda ölüm döşeğindeki babasının imzasını taklit ederek, Krogstad’dan borç almıştır. Yasa gereği bir kadının borç alması yasaktır. Bunu bir sır olarak saklayan Nora, borç senetlerini zorlukla ödemiş, geriye bir taksit kalmıştır. Krogstad, çalıştığı bankaya şef olarak atanan Helmer’in kendisini işten

çıkarmaması için Nora'ya şantaj girer. Nora, Helmer'i Krogstad'ın bankada çalışmasına ikna edemezse Nora'nın sırrını ifşa edecektir. Nora'nın tüm çabalarına karşı, sır ortaya çıkar. Helmer, Nora'ya hakeret eder, onu ahlaksızlıkla suçlar. Helmer'in bencil, yalnız kendini düşünen tavrını gören Nora, Helmer'i ve üç çocuğunu terk eder.

Oyun, Nora'nın yılbaşından iki gün önce, alışverişten dönmesiyle başlar. Nora'nın eli kolu paketlerle doludur. Bir de yılbaşı ağacı sipariş etmiştir. Ev, iyi döşenmiştir. Soba yanmaktadır. Görünüşte her şey aile imgesi oluşturacak biçimde düzenlenmiştir. Nora, alışveriş paketlerini açmaya başlar. Çocuklara ve hizmetçilere hediyeler almıştır. Cebinden bir paket acıbadem kurabiyesi çıkarır, gizlice yer, çünkü Helmer onun kurabiye yemesini yasaklamıştır. Helmer, Nora'ya, "küçük müsrif", küçük tarla kuşum", "küçük sincabım", "küçük kaçık" gibi isimlerle hitap eder. Helmer'in Nora'ya hitap şekli onu görme biçimini de açık eder. Nora onun "küçük karısıdır" tıpkı bir zamanlar babasının "küçük kızı" olduğu gibi. Nora, canlı, neşeli, çocuksu bir kadın gibi görünür Helmer'in yanında. Öteki oyun kişileriyle birlikte olduğu sahnelerde onu çocuksu değil, mantıklı, akıllı bir kadın olarak görürüz. Helmer'in yanında büründüğü kişiliğin, aslında Helmer'in onu görmek istediği kişilik olduğu açıktır. Nora, adeta bir evcilik oyununun içindedir ve bu dünyanın yıkılmaması için o güne dek elinden geleni yapmıştır. Sekiz yıl önce, Helmer hastalandığında, babasının imzasını kullanarak gizlice borç almıştır. Kaldı ki babası hasta olmasaydı ve Nora ona doğruyu söylemiş olsaydı, babası Helmer'i sevmediğinden o parayı zaten vermeyecektir. Helmer de borç almayı gururuna yedirmeyeceğinden seyahate gidemeyecekler ve Helmer iyileşemeyecektir. Katılık ve inatçılık konusunda Helmer de Nora'nın babası da birbirine benzerdir. Helmer'e bu paranın babasının armağanı olduğunu söylemiş, seyahat için de kocasını ikna etmesi gerekmiştir. Helmer katı ahlaki normları olan biridir, insanları bu normlara göre acımasızca yargılamaktadır. Onun bu özelliğini bilen Nora, çok sıkıntılı süreçler yaşayarak bu borcu ödemiş son bir senet kalmıştır. Nora, Helmer'in bu sahte imza meselesini öğrenince onu suçladığı gibi bir sahtekâr, bir yalancı mıdır? Çocuklarına kötü örnek olacak, onları zehirleyecek bir "ahlaksız" mıdır? Oyun süresince İbsen bunların doğru olmadığını bize açıkça göstermiştir.

Krogstad, Nora'ya evraktaki sahte imzayı gösterdiğinde Nora dürüst davranır, “*ben yaptım*” der. O imzanın kendisini belki hapse götürebileceğini bilmektedir. Krogstad'a kendisini savunur, babasının da kocasının da çok hasta olduğunu söyler. Borcu bitirmek için kendisi için neredeyse hiç alışveriş yapmamıştır. Geceleri Helmer'den gizli yazı kopyalama işi, dikiş nakış gibi işlerle para kazanmaya çalışmıştır. Helmer'in ona sürekli “benim küçük müsrifim” hitabını yaptıkları boşa çıkarmaktadır. Dürüst ve borcuna sadık biridir. Nora, kendisine yaşamın zorluklarını bilmeyen bir kadın olduğunu söyleyen Bayan Linde'ye şöyle anlatır geçirdiği süreçleri:

NORA : (...) “Sana şunu söyleleyimki, iş hayatında üç aylık faiz ve taksitli ödeme denen şeyler varmış ve bunları idare etmek de müthiş zormuş. Biraz oradan biraz buradan biriktirmeye çalıştım, anlıyor musun? Torvald iyi yemeyi sevdiği için mutfak masraflarından pek bir şey koyamadım. Çocuklarımı da eski püskü giydirmeye kıyamadım; benim için verdiği paraları kullanmam gerektiğini düşündüm. (...) Her akşam kendimi yukarı kapatıp geç saatlere kadar yazıyordum. Çok yoruluyordum ama bir yandan da orada oturup çalışmak ve para kazanmak da müthiş zevkliydi. Sanki erkek olmuştum.” (Ibsen, 2007:26-27)

Nora, mutluluğunu, varoluşunun anlamını ailesinin üzerinden kurmuştur. Son senedi de ödedikten sonra düşlediği yaşamı şu sözlerle anlatır:

NORA : (...) “Allahım düşünmesi bile harika Christine! Sıkıntısız! Sıkıntısız olabilmek, neredeyse sıkıntısız, çocuklarla oynayabilmek, evi güzel tutmak, her şeyi Torvald'ın istediği gibi yapmak!” (Ibsen, 2007:28)

Helmer'e göre bir kadının kocasının istediğini yapması, olması gerektir. Helmer'in Nora'ya karşı kibirli, sürekli üstten tutumu onun kocalık kimliğini kurma biçimidir. Her şeyi Helmer'in istediği biçimde yapma kaygısı tüm davranışlarına hâkimdir Nora'nın. Gidecekleri bir kıyafet balosunda ne giyeceğini bile kocası belirlemiştir. Nora Napolili balıkçı kız olacak, Tarantella dansı yapacaktır. Yıllar önce öğrendiği hatırlaması için prova yapması gerekmektedir. Nora, kendisini sırrını açıklamakla tehdit eden Krogstad'ın işten atılmaması için Helmer'i ikna edememiştir. Nora, Krogstad'ın her şeyi Helmer'e açıklamak için yazdığı mektubu posta kutusunda bulmasını engellemek için Tarantella provasını bahane eder. Helmer'in onu çalıştırması gerekiyordur. Nora, dans provası

yapalım diye tutturur. İçinde bulunduğu gerilimli durum nedeniyle kendisini dansa veremez. Nora gittikçe hızlanan bir tempoyla, kendinden geçercesine dans eder. Şalı düşer, saçları dağılır. Güçlü dışavumcu jestleri, kötü performansı içsel geriliminin yansımasıdır. Tarantella dansı, başlı başına bir ifade aracına dönüşür, kendisini çıkmazda duyumsayan Nora'nın içsel devinimi Tarantella ile görünürleşir. Nora ataerkil toplumun kendisinden temel beklentisi olan eş ve anne olma yükümlüklerini başarıyla yerine getirmek, kendisine öğretilen ideal kadınlık, annelik biçimini yaşamak istemektedir. Ne var ki; yaşadıkları idealize ettikleriyle örtüşmemekte, reel olanla, hayalini kurduğu arasında sürekli fark oluşmakta, oyunun temel çatışması, bu farkın oluşturduğu gerilimle kurulmaktadır.

Evdeki sahte mutluluk havası, Nora'nın sürdürmeye çalıştığı düzenin yapaylığı, oyunun sonuna doğru Helmer'in Krogstad'ın mektubunu okumasıyla kırılır. Nora'yı suçlar, aşağılar. Nora, onun kendisini koruyacağını, suçu üstüne alacağını düşünmüştür. Oysa Helmer, kendi saygınlığını düşünmektedir yalnızca.

HELMER : (...) “Çıkar o şalı. Çıkar dedim sana! Öyle ya da böyle onu tatmin edecek bir şey bulmam lazım. Bu iş ne pahasına olursa olsun yapılmalı. Senle ben diğer insanların gözünde hayatımızı hiç değişmemiş gibi sürdüreceğiz. Sen benim evimde kalmaya devam edeceksin. Ama çocukları büyütme izin veremem; bu konuda sana güvenemem (...) bütün mesele kalanları korumak, kırık parçaları, görüntüyü kurtarmak.” (Ibsen, 2007:103)

Nora ilk kez Helmer'in sözlerini soğukkanlı, ciddi bir ifadeyle dinlemektedir. Helmer, Nora'daki değişimi fark etmez. Krogstad'ın Nora'nın senedini gönderdiğini görünce heyecanlanır, “kurtuldum Nora, kurtuldum” diye neşeyle bağırır. Nora'ya onu “affettiğini” söyler. Nora suçluluk duygusu içinde intiharı bile düşünmüştür ama Helmer'in derdi yalnızca görüntüyü kurtarmak, başkalarına karşı imajını korumaktır. Nora'yı yaralayan ve evini terk etmesine neden olan şey tüm yaşamını mutluluğuna adanmış Helmer'in bencil yaklaşımıdır. Nora ilk kez Helmer'in gerçek yüzüyle karşılaşmıştır. Helmer'in asıl korktuğu şey onun erkekliğini, kocalığını, babalığını kuran yapının çökmemesidir yalnızca.

İbsen'in Nora'yı yazdığı süreçte, kadın hakları mücadelesi bir parça yol kat etse de feminist kuram henüz oluşmamıştı. İbsen, ataerkil yapının kendini nerelerden, ne tür söylemler üzerinden ürettiğini bulgulamıştır.

Nora – Bir Bebek Evi oyununu kadın temsilleri üzerinden düşündüğümüzde, kadının, ataerkil toplumsal ideolojinin kadınlık anlayışının çöküşünü gösterecek biçimde temsil ettiğini görürüz. Ataerkil görme biçiminin ürettiği kadınlık paternlerinin yapaylığı Nora karakterinde görünürleştirilmiştir. Nora, oyunun sonundaki kırılma ve yaşadığı aydınlanma anına kadar, sürekli bir rol tavrı içinde olmuştur. Nora'nın bu oyunsuluğu, toplumun ona biçtiği kadınlık rolünü sergileme biçimidir. Nora, “bebek evinin” oyuncu küçük kızı rolünü sürdüremeyecek noktaya geldiğinde oyunun yapay atmosferi de çöker. Oyun süresince kadın, hem fiziksel hem de sembolik anlamda ataerkil söylemin önce inşa, ardından da alaşağı edilmesinin göstereni olacaktır.

5. Dokumacılar(1893) Oyununun İncelenmesi

Gerhart Hauptmann 1862 yılında Silezya'nın Ober – Salzburn köyünde doğdu. Hauptmann, ilkokulu doğduğu köyde okudu. 1880'de Breslau Kraliyet Sanat Okulu'nda heykeltıraşlık eğitime başladı. 1882'de Jena Üniversitesi'nde felsefe, edebiyat, arkeoloji eğitimi alan Hauptmann, çağdaşı yazarları ve antik dönem yazarlarını okudu. 1884'de Breslau Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim eğitime başladı. Natüralist yazarların çalışmalarını, Lessing'in tiyatro kuramını, İbsen, Büchner gibi yazarların eserlerini inceledi. Berlin'de kurulmuş olan Freie Bühne(Özgür Sahne)'ye 1889'da üye olan Hauptmann, dönemin natüralist yapıtlarını inceledi, çalışmalarında natüralistlerin yöntemlerinden yararlandı. Natüralist yazarlar, insanın doğasını ve davranışını bilimsel yasalara göre incelemek, insana ilişkin “kesin” doğruları bulgulamak ve sanatlarında göstermek amacındaydılar. Bu amaçla bağlantılı olarak dramatik yazında da kimi yenilikler oldu. Gerçekliği birebir yansıtma iddiasında olan natüralist sanatçılar, deney, gözlem gibi yöntemlere başvuruyorlardı. *“Bu yöntem üç aşamalıdır: Deney, gözlem ve çözümleme. Yazar, malzemesine iyice yaklaşmalı, klasik anlamda bir yaratıcı gibi değil, bir monografi uzmanı gibi davranmalıdır.”*(Şener, 1998:183) Ayrıntılı ortam betimlemesi, olayların neden sonuç ilişkisi içinde ilerlemesi, oyun kişilerinin davranışlarının doğal çevrelerine göre belirlenmesi, natüralist

yaklaşımın getirdiği yeniliklere arasındaydı. Hauptmann, 1891 yılında Dokumacılar oyunu için inceleme ve gözlemlerde bulunmak amacıyla, oyununda konu edineceği olayların geçtiği yerlere gitti. Oyun, polisçe kimi kısıtlamalarla karşılaşsa da 1893 yılında sahnelendi. Uzun çalışma yaşamı boyunca farklı türlerde yapıtlar üreten Hauptmann aralarında Nobel Edebiyat Ödülü de olmak üzere pek çok ödül aldı. 1933 Reichstag Yangını'nı da yaşayan yazar, konuyla ilgili olarak: *"Benim çağım 1870 ile başlar ve Reichstag yangını ile son bulur"* belirlemesini yaptı.(Salihoğlu, 2001:109) Hauptmann 1946 yılında yaşamını yitirdi.

Dokumacılar, oyunu, dokuma işçilerin dokudukları ürünlerin toplandığı teslimat bürosunda başlar. İşçiler, açlıktan, sefaletten yakınmaktadırlar. Dokumacıların ürünlerine çeşitli kusurlar bulunup zaten üç kuruş olan ücretleri kesintiye uğratılmakta, bu da kimi işçilerin öfkelenmesine, kimilerinin çaresizce yalvarıp ağlamalarına yol açmaktadır. İhtiyar Baumert açlıktan köpeğini kestirip paketletmiştir. Bir işçi çocuk açlıktan bayılır. Birkaç hak arayan öfkeli işçi dışındakiler sessizdir ancak çok belirgin olmasa da onlarda da öfkeli biri kıpırdanma vardır. İkinci perde, işçilerin yaşama ve çalışma ortamında geçer. İşçi aileleri tek göz, doğru düzgün camı, damı olmayan karanlık barakalarda akşama kadar iki büklüm çalışmaktadırlar. Kazandıkları para karınlarını doyurmaya yetmiyordur. İşçiler çaresizlik içinde ve öfkeli dirler. Fabrikatörler için söyledikleri protesto içeren türkü onları heyecanlandırır. Üçüncü perde, farklı sınıfların ve daha tarafsız gibi duran kişilerin de bir arada olmasını sağlayan bir kasaba meyhanesinde geçer. İşçilerin öfkelerinin yükseldiği görülmektedir. Sınıf bilinciyle hareket etmeseler de, en azından düşük ücretlere karşı tepkilerini yükseltmek için yürüyüş düzenlemektedirler. Dördüncü Perde, ilk perdeden itibaren adım adım yükselen gerilimin sonucudur. İsyan başlamış, işçiler fabrikatörlerin ev ve dokumahanelerini dağıtmış, parçalamıştır. Beşinci Perde, isyanın, çatışmaya dönüştüğü en şiddetli bölümünü içerir. İki türlü davranış söz konusudur isyana karşı; İhtiyar Baumert gibi isyana katılanlar ve İhtiyar Hilse gibi, dini-ahlaki nedenlerle, katılmayı reddedenler.

Teslimat bürosunda dokumalarını vermek için sıra bekleyen kadın, erkek dokumacılar en çok açlıktan söz etmektedirler. Oyunun genelinde dokuma

işçilerinin en çok yakındığı iki şey vardır; açlık ve ücretlerin düşüklüğü. Sıradaki kadınlardan biri şöyle yakınır:

BİRİNCİ DOKUMACI KADIN: “(Yüksek sesle ve aynı zamanda herkesin hakkaniyet duygularına hitap ederek.) Ben asla tembel değilim, ama daha fazlasını yapamıyorum. İki defa çocuk düşürdüm. (...) Yalnız bi’kaç groşçuk, ekmek alacak kadar. Ağa, artık veresiye vermiyor. Evde bir sürü çocuk var.”(Hauptmann, 2001:16)

Kasadar Neuman ve büro çalışanı, kadının bu sözlerini alayla karşılar. Neuman’ın şarkısına çırak da katılır.

NEUMANN: “(Sesini fazla yükseltmeden ve komi bir ciddiyet takınarak çırağa) Bez dokumacıların her sene bir çocuğu olur zaten, her sene bir tane, şık şık şık, tak tak tak.”(Hauptmann, 2001:16)

Büroya kumaş taşıyan dokuz çocuklu bir ailenin çocuğu açlıktan bayılmıştır. Dokuma fabrikatörü Dreissiger, çocuğun ailesini vicdansızlıkla suçlamaktadır. Emma ve Bertha, İhtiyar Baumert’in kızlarıdır. Gözleri görmeyen anneleriyle birlikte sabahtan akşama kadar kumaş dokumaktadırlar. Dört yaşındaki Fritz, Emma’nın oğludur. Babası hastalanıp ölmüştür. Paçavralar içindeki çocuk açım diye ağlamaktadır. Aile, babaları İhtiyar Baumert’in kestirdiği köpeklerinin etini kızartıp yer. Ayağına cam batmış bir kadın pansuman için Baumert’lere gelir. Otuz yaşlarındaki kadın onuncu çocuğuna hamiledir ve evde yiyecek hiçbir şeyleri kalmadığından, çaresizliğinden yakınıp, ağlar. Bertha, bir bez parçasıyla kadının ayağını sarar. Kadına verecekleri fazladan bir parça ekmekleri bile yoktur. Yoksulluk kanıksanmış bir olgudur onlar için. Kadın için üzülmeye belirtileri göstermezler, kendileri de kadın ve ailesinin yaşadıklarına benzer şeyle yaşamaktadırlar. İçinde bulundukları durumu, yaşlı Ansorge şöyle özetler:

ANSORGE: “Bu dağ başında ne ölebiliyoruz, ne de yaşayabiliyoruz. (...)”(Hauptmann, 2001:37)

Üçüncü perde bir karı koca Welzel’lerin işlettiği köy meyhanesinde geçer. Köyün farklı işler yapan insanların köye çeşitli işler için gelenleri, dokumacıları bir araya getiren bir mekândır meyhane. Bayan Welzel kızları Anna için “çok iyi”

bir evlilik planlamaktadır. Evlilik Bayan Welzel için en kolay sınıf atlama yolu olarak görülmekte, bu düşüncesi oradakilerden de destek bulmaktadır.

GEZİCİ: “Neden olmasın? Silezya’nın zengin, ileri gelenlerinden biri, annesinin oda hizmetçisiyle evlendi. Zengin Fabrikatör Dreissiger de bir çiftçi olan yöneticinin kızını aldı. Onlarda senin güzelliğinin, sevimliliğinin yarısı bile yok Fraulein; ve şimdi süslü faytonlarda üniformalı hizmetçiler refaketinde geziyorlar. Neden olmasın ki.”(Hauptmann, 2001:49)

Dördüncü perde kumaş tüccarı Dreissiger’in evinde geçer. Şatafatlı ama zevksizce döşenmiş bir evdir. Salon, yaldızlı çerçeveler, değerli kumaştan perdeler, pahalı mobilyalarla doldurulmuştur. Rahip Kittelhaus, rahibin eşi, Dreissiger’in çocuklarının öğretmenini Weinhold, Dreissiger’lerin konukudur. Weinhold dışındakiler, işçilere ver yansın etmektedirler. Kittelhaus, isyan eden işçilerin günahkâr ve sosyal barışı bozan kişiler olduğunu düşünmektedir. Bu sırada dışarıdan Dokumacılar türküsü duyulur. Kittelhaus iyice öfkelenir işçilere. Genç öğretmen Weinhold, işçilerin yalnızca aç ve cahil insanlar olduklarını, hoşnutsuzluklarını, ancak bu biçimde dile getirebildiklerini söyler. Dreissiger, işçilerin savunulmasını öfkeyle karşılar ve Weinhold’u kovar. Bayan Dreissiger, öğretmenin kovulmasına itiraz edecek olunca kocasından azar ıtır. Dreissiger, kendisi aleyhine türkü söyleyenlerden Jager’i işçilerine yakalatmış, polisi çağırmıştır. Polis Jager’i sorguya çeker ama Jager adını söylemez. Kittelhaus, Polis Amiri’ne yardımcı olmak için Jagger’e, onun “ruhani lideri” kimliğiyle yaklaşır. Kittelhaus onu, iyi bir Hristiyan olmaya davet eder. Jager, bir kuaker olduğunu ve insanlık istediğini söyler. Kuaker bir inancın takma adıdır. Kuaker öğretisine göre, insanlar, kilise ve hiyerarşik düzen olmadan tanrı karşısında ve kendi aralarında eşit olmalıdır. Rahip, burjuvanın yanındadır. Emekçileri iyi bir Hristiyan olmaya davet ederken, burjuvazinin sömürü düzenine hizmet etmektedir.

Bayan Dreissiger, işçi kadınlardan bambaşka bir yaşamın içindedir. İşçi kadınlar, sefaleti çok boyutlu yaşamaktadırlar. Kadın olmalarının getirdiği çok çeşitli sorunlarla da mücadele etmeleri gerekmektedir. Fabrikatörün karısının ise, neler olup bittiğine ilişkin hiçbir bilgisi yoktur. Bu da onun yaşamda aldığı rolden ve sınıfsal bilincinden kaynaklıdır. İşçilerin onları neyle suçladıklarını anlayamaz. Zenginlik yasal yollarla kazanılmışsa neden suç olsun diye düşünür.

İşçi kadınlar gibi yaşam mücadelesinin içinde değildir, korunaklı bir yaşamı vardır. Sınıfsal konumuna uygundur söyledikleri. Beşinci perdedeki Luise karakteriyle tam bir karşıtlık içindedir Bayan Dreissiger. Beşinci perdede Dokumacı Luise, ayaklanmaya katılır. Eşi Gottlieb ve İhtiyar Hilse, olayların dışında kalır, isyancılara katılmayı, günahkâr ve isyankar olmamak için reddederler. Luise ise öfkeli. Yoksulluk, açlık canına tak etmiştir.

LUISE : (İnatçı bir şekilde) “Ve kepek de bulamazsak aşağıdaki Wengler gibi, Schinder gebermiş atları nereye gömdü diye bakarız. Sonra kazar, çıkarır ve bi’kaç hafta bu çürük etle yaşarız. Öyle yaparız! Değil mi?”(Hauptmann, 2001:86)

Luise, dinsel nedenlerle isyancılara katılmayan, sürekli dua etmekle yetinen ailenin erkeklerine öfkeli. Onlara göre “doğru dürüst” bir kadın değildir Luise. Evde iki farklı bakış açısı çatışmaktadır.

LUISE : (Ölçsüzce) “Sizin o yobaz konuşmalarınızla, onlarla da çocuğumun hiçbir zaman karnı doymadı. Bunun için dördü de pislik içinde sersefil öldüler. (...) Bütün bunlar size vız gelir. Siz dua edip ilahi söylediniz.”(Hauptmann, 2001:92)

Luise, ayaklanan işçilere katılır, kendisini süngülerin önüne atar. Eşi Gottlieb, babasının etkisinde kalarak, başlangıçta isyana katılmaz. İşçiler onu kendilerine katılmadıkları için korkaklıkla suçlamaktadır. Dışarıdan silah sesleri gelir, askerler işçileri yayılım ateşine tutmaktadır. Gottlieb ya isyana katılacak ya da içeride babası gibi işçiler için dua edecektir. Baltayı kapar ve isyana katılır. Baba İhtiyar Hilse evde bir kör kurşunun kurbanı olur. Hauptmann, Beşinci perdedeki isyana giden sürecin dinamiklerini, önceki perdelere gösterir. İsyân örgütlü bir işçi hareketi sonucu gelişmemiştir. Açlık, kimsesizlik, seslerini duyurabilecek kanallardan yoksun oluşları dokuma işçilerinin ayaklanmasına neden olmuştur. Yoksulluğun sorunlarını çok boyutlu yaşayan kadınlar da isyana katılır. Küçük odalarda gün ışığından yararlanabilmek için sabahtan hava kararınca kadar dokuyan kadınlar işin zorluğunun yanında bir de kadın olmanın getirdiği sorunlarla baş etmeye çalışmaktadırlar. İşçilerin çok çocuklu aileler olduğunu görürüz. Doğum oranı da çocuk ölüm oranı da yüksektir. Hauptman, bir

gözlemci yaklaşımıyla bu durumu sergiler. Kadınların yaşadığı fiziksel sorunlar arasında şunları sıralayabiliriz:

*Birinci Dokumacı Kadın iki kez çocuk düşürmüştür.

*Bayan Heinrich, onuncu çocuğuna hamiledir, evde çocuklara yedirebilecek ekmek bile kalmamıştır. Azıcık patatesleri de selde gitmiştir. Ayağına cam batmıştır, bu da yaşadıkları yerlerin güvenli olmadığını gösterir.

*Emma, oğlunu babasız büyötmektedir. Çocuğun babası hastalanmış, genç yaşında ölmüştür. Çocuk açım diye ağlamaktadır, Bertha çocuğun karnını doyurmak için dokudukları kumaşları satış bürosuna götüren babasının dönmesini beklemektedir. Günü gününe yaşamaktadırlar.

*Hava kararana kadar, tozlu ortamda çalışmak dokumacıların gözlerine de zarar vermektedir. Hilse'nin evindeki kadınlardan biri görme yetisini yitürmüştür.

*Luise, dört çocuğunu da yoksulluktan kaybetmiştir.

Bu tabloya, çocuklarının açım diye ağlamalarına, açlıktan ölmelerine tanık olmak gibi, kadınların yaşadığı duygusal açıdan travmatik sorunlar da eklenir.

Dokumacılar oyununu kadın temsiliyeti üzerinden düşündüğümüzde, kadının yoksulluğu ve açlığı somutlaştırdığını görürüz. Ağır çalışma koşulları dokumacı kadınların çeşitli sağlık sorunlarına neden olmaktadır. Yetersiz beslenme, ışıksız, tozlu ortamlarda çalışmak gibi kötü yaşam koşullarına bir de kadın olmalarından kaynaklı düşük yapma, kötü hamilelik koşulları gibi sorunlara da eklenir. Sosyal güvence kavramının henüz gelişmediği, emek hareketinin güçsüz olduğu Silezya'da kadınlara iki seçenek kalmıştır. Ya dualara sığınıp yazgılarına boyun eğmek ya da Luise örneğinde olduğu gibi direnmek. Luise, isyan başladığında sakınmadan asker süngülerinin önüne atılır. Böylece Luise silahlı askeri güçlere karşı aslında sermaye güçlerine karşı, direnmenin de sembolüne dönüşür.

6. Üç Kızkardeş(1901) Oyununun İncelenmesi

Rus oyun ve öykü yazarı Anton Çehov, 1860 yılında Rusya'nın güneyinde doğdu. Lise yıllarında ilk kısa öyküleri çeşiti dergi ve gazetelerde başka isimlerle yayımlanmaya başladı. 1884 yılında Moskova Üniversitesinde tıp öğrenimini tamamladıktan sonra, doktorluk yapmaya başlayan Çehov, edebiyat çevreleriyle

ilgisi sürdürdü. 1887’de İvanov oyunu Moskova Korch tiyatrosunca sahnelendi. 1889’da Vanya Dayı adlı oyunu sahnelendi. Sık sık yurt dışı gezileri yapan Çehov, Sibirya hapishanelerinde, kolera salgını olan bölgelerde görev aldı. 1896’da sahnelenen Martı oyunu beklenen ilgiyi görmedi. Bir süredir mücadele ettiği verem hastalığı ağırlaşmaya başladığından, bir kliniğe yatmak durumunda kaldı. Moskova Sanat Tiyatrosu, Martı oyununu sahneledi. Oyun Stanislavski ve Dançenko’nun yorumuyla büyük bir başarı kazandı. 1899’da Vanya Dayı, 1902’de Üç Kızkardeş sahnelendi. Oyuncu Olga Knipper’le evlendi. 1904 yılında Vişne Bahçesi sahnelendi. Çehov aynı yıl yaşamını yitirdi. Hastalığının ilerleyen dönemlerinde bile oyunlarının provalarına katılan Çehov, Stanislavski’ye dramaturjik önerilerde bulunmuş, yönetmenlik önerilerine sıcak bakmamıştır. *“Ben zaten her şeyi yazdım”* der Stanislavski’ye. *“Ben yönetmen değilim ki, ben doktorem.”*(Stanislavski, 1996:151) Oyunlarında, öykülerinde bir dönemin tüm görünümelerini inceliklerine sergiler. Dram yapısına yenilikler getiren ve bugün modern dramın kurucularından kabul edilen Anton Çehov, gerçekçi bakışıyla salt döneminin değil günümüz insanının da özlemlerini, kırıklıklarını, hüznünü, sevincini yansıtmayı sürdürüyor.

Üç Kızkardeş, bir Mayıs sabahı, İrina’nın doğum günüyle başlar. Olga, Maşa, İrina hüznün ve sevinç karışımı duygular içindedirler. Babaları general Prozorov bir yıl önce o gün ölmüştür. On bir yıl önce bir Moskova’dan ayrılıp, bir taşra bölgesine gelmişlerdir. Sürekli bir Moskova özlemi içindedirler. Moskova’ya gitme umudu, onların gelecekle ilgili kurdukları düşlerin temelidir. Oyun süresince Moskova’ya gitme umutları kırılacak, yeni bir yaşam kurma istekleri olan ama bu konuda gereken çabayı gösteremeyen kardeşler taşra yaşamına sıkışıp kalacaklardır. Abileri Andrey’in bir bilim insanı olacağı beklentisi içinde olan kızkardeşler, hayal kırıklığına uğrarlar. Taşralı bir kızla evlenen Andrey, memur olur, kumarda kaybedince evi ipotek ettirir. Kendisini aldatan karısı Nataşa, yavaş yavaş tüm evi ele geçirmeye başlar. Büyük kardeş Olga, lise öğretmenidir. İşini sevmemekte sürekli şikâyet etmektedir. Oyunun sonunda asla istemediği halde okul müdiresi olur ve okulda yaşamaya başlar. Maşa, öğretmen Kulligin’le evlidir. Kocasını sevmeyen Maşa, bulundukları yere tayin olan bir birliğin komutanı Verşinin’e âşık olur. Verşinin de evlidir, iki kız, sürekli intihar girişiminde bulunan bir karısı vardır, Oyunun sonunda askeri

birlikte birlikte kasabadan ayrılır. Maşa mutsuz evliliği ile başbaşa kalır. İrina, başlangıçta gelecekle ilgili umutlar beslemekte çalışmak istemektedir. Telgrafhanede işe başlar ama kısa sürede düş kırıklığına uğrar işini bayağı bulmaya başlar. Sevmediği halde üsteğmen Tuzenbah'ın evlilik önerisini kabul eder ne var ki askeri birliğin ayrılacağı gün müstakbel eşi İrina'ya âşık bir başka asker olan Salioniy'ce düelloda öldürülür. Nataşa'nın sevgilisi aynı zamanda Andrey'in iş yerinde üstü olan Protopopov eve rahatça girip çıkmaya başlamış, dedikodu yayılmıştır. Ama Andrey düşürüldüğü durumu fark etmemekte ya da fark etmiyormuş gibi yapmaktadır. Nataşa'nın evden kovduğu yaşlı dadı Anfisa Olga'nın müdiresi olduğu ve yaşadığı yatılı okula sığınmıştır. Yaşam devam etmektedir.

Oyun ailenin gösterişli, sütunlu salonunda başlar. Aristokrat sınıftan olan Prozorov ailesinin çocukları, annelerini yıllar önce, babalarını da bir yıl önce yitirmişlerdir. Üç kızkardeş Olga, Maşa, İrina ve abileri Andrey, iyi eğitilmiş, aristokratik yaşamın ayrıcalıklarıyla büyümüş kişilerdir. General babalarının ölümünden sonra, ayrıcalıklı konumları da sonlanmış. Toplumsal koşullar da değişmektedir ama onlar, bu değişimi fark edememekte, eski yaşama alışkanlıklarını ve düşünce biçimlerini sürdürmektedirler. Kızkardeşlerin ellerinde, övünecekleri general babaları, avunacakları “eski güzel günler” dışında bir şey yoktur. Toplumsal konumlarındaki düşüş sürecinin babaları ölmeden önce başlamış olduğunu fark edemezler. İçinde bulundukları durumu gerçekçi biçimde değerlendiremezler. Olga'nın oyunun başındaki tiradından anlarız ki, tugay komutanı babaya askeri cenaze töreni yapılmış, “havaya ateş edilmiş” olsa da cenazeye çok az kişi katılmıştır. Çocukluklarının Moskova'sına ilişkin cazip anılar ve yeniden Moskova'ya gitme umudu dışında idealleri yoktur. Ailenin dost çevresi değişik rütbelerdeki askerlerden ve eski bir aile dostu olan askeri doktordan oluşmaktadır. Üniformasız kişileri bayağı bulmaktadırlar. Ailenin yakın dostlarının da tutarlı bir dünya görüşleri yoktur. Verşinin arada yaşamlarına ilişkin çözümlemeler yapmaya çalışsa da konuşması sürekli kendi içinde çelişmektedir. Yabancı diller bilen, piyano çalan kızlar, o bölgenin en eğitilmiş kişileri olsalar da eğitimlerini yararlı işlerde kullanamamaktadırlar.

MAŞA : “Bu şehirde üç dil bilmek gereksiz bir süstür. Hatta süs değil de, altıncı parmak gibi gereksiz bir fazlalık, birçok gereksiz şeyler biliyoruz.” (Çehov, 1983:156)

Eğitim konusunda idealist olan babaları, onları çok sıkı bir disiplin altında eğitmiştir. Ne var ki eğitimleri onların geleceklerini inşa edebilmelerine katkı sağlamamıştır. İrina, “*insan yorularak, alınteri dökerek çalışmak zorundadır. Mutluluğu, sevinci, hayatın anlamı, amacı yalnız bunda gizlidir*” dese de kendisi ve ailesine ilişkin şu gerçeğin farkındadır:

İRİNA: “Çalışmam gerek, çalışmam. Alın teri dökerek çalışmanın ne olduğunu bilmediğimiz için neşelenmiyor, hayatı karanlık görüyoruz. Biz çalışmayı hor gören bir aileden doğduk” (Çehov: 1983:161)

Nitekim telgrafhanede başladığı işten kısa sürede yakınmaya işi yorucu ve bayağı bulmaya başlayacaktır. İnsanlara gereksiz yere sert ve kırıcı davranan İrina işle ilgili yakınmalarını gittikçe arttırır. Başka bir işe geçse de sıkıntıları sürer. Oyunun başında çalışmaya duyduğu romantik coşku süreç içinde yerini eziyete bırakır.

İRİNA: “Başka bir iş aramak gerek. Bu iş bana göre değil. Hele, aradığım, hayal ettiğim şeylerin hiç biri bunda yok. Şiirsiz anlamsız bir çalışma.” (Çehov, 1983:171)

(...)

İRİNA: Çalışamıyorum. Artık çalışmayacağım. Yeter, yeter...telgrafçılık yaptım. Şimdi de belediyede çalışıyorum. Bana verilen her işten tiksiniyorum, hepsini hor görüyorum.” (Çehov, 1983: 197)

Maşa da günlerini boş boş geçirmekte, mutsuz bir evliliği sürdürmektedir. Melankolik, kocasına karşı öfkeli, “üniformasız” insanlara tahammül edemeyen biridir. Evine gitmek istemeyen Maşa, zamanının çoğunu kardeşleriyle ve dostlarıyla geçirmektedir. Kocas, sevilmediğini bildiği halde bu durumu görmezden gelir, Verşinin’e ilgisini sineye çeker. Verşinin de mutsuz bir evliliği sürdürmektedir. Bir akşam toplantısında birliktelerken bir haber gelir. Verşinin, karısının gene bir intihar giriminde bulunduğunu söyleyerek toplantıdan ayrılır. Karısı belki Verşinin’in ilgisini bu biçimde çekebileceğini düşünüyordur. Açık olansa Verşinin’le Maşa’yı bir süre avutan birliktelikleri, oyunun sonunda

gözyaşları eşliğinde son bulacaktır. Olga öğretmendir ama öğretmenliği eziyetli bir iş olarak görmektedir. Süreklileşen baş ağrısının sorumlusu, işidir ona göre. Bir başka iş yapmayı ya da yaşamına başka bir yön vermeyi düşünmez, tahammül edemediği işine müdire olarak devam eder. Müdire olmak aslında en çok istemediği şeydir oysa. Evlilikle ilgili İrina'ya verdiği öğüt, yaşamla ilgili ideallerini de açık eder.

OLGA : “Hem sen ona saygı gösteriyor, çok değer veriyorsun. Çirkin olmasına çirkin ama öylesine temiz bir adam ki. Sonra insanlar sevdikleri için değil, ama ödevlerini yapmış olmak için evlenirler. Ben kendi hesabıma böyle düşünüyorum. Ben, sevmeden kocaya varırdım. Kim olursa olsun, beni isteyenle, evlenirdim. Yeter ki namuslu bir insan olsun. Hatta bir ihtiyara bile varırdım.” (Çehov, 1983:145)

Andrey için ailesinin düşündüğü gelecek onun bir bilim insanı olmasıdır. Sabahlara kadar kitap okuyan, İngilizceden bir kitap çevirmeyi planlayan, keman çalmayı seven Andrey başlangıçta gelecek vaat eden biri gibidir. Ne ki iki zaafı vardır. Biri âşık olduğu Nataşa, öteki de kumar tutkusu. Kızkardeşler kendileriyle aynı kültür çevresinden olmayan Nataşa'yı kardeşlerine uygun bulmamışlardır, Şu tür konuşmalar olur Nataşa'yla ilgili:

MAŞA : “Ah, nasıl da giyiniyor. Modaya uygunsuzluğunu, çirkinliğini bir yana bırakalım ama düpedüz acınacak bir kılık. Saçakları adi, tuhaf, parlak renkli sarımtırak bir eteklikle kırmızı bir blüz. (...) Andey ona âşık değil, buna ihtimal vermiyorum. Onun ne de olsa bir zevki var” (Çehov, 1983:154)

İrina'nın doğum gününe geldiği gün Nataşa'nın üzerinde yeşil kuşaklı pembe bir elbise vardır. Olga ile aralarında şu konuşma geçer:

OLGA: (...) (Alçak sesle, korkmuş bir halde) “Yeşil kuşak takmışsınız, sevgilim, bu iyi değil.

NATAŞA : Yani kötüye mi yorarlar?

OLGA : Yoo. Sadece yaraşmıyor. Sonra ne bileyim işte, bir tuhaf.” (Çehov, 1983:161-162)

Nataşa evlendikten sonra, evdekilerle güç savaşına girer, yavaş yavaş aile içindeki konumunu güçlendirir, zamanla evdeki herkese her istediğini yaptırmaya

başlar. Nataşa, başlangıçta utangaç, saf bir kız gibi görünse de süreç içinde evde hakimiyet kurar, evi kendisine göre yeni baştan dizayn eder. Olga yaşlı dadısı Anfisa'ya aşağılayıcı davranan Nataşa'yı nezaketli olması konusunda uyarır. Bu uyarı Olga'yı öfkelenendir.

NATAŞA : (...) “Yarın bu hırsız kocakarıyı, bu acuzeyi (Ayaklarını yere vurarak) bu cadıyı burada görmeyeyim. Beni sinirlendirmeye kalkmayın. Sakın ha! (Ayaklarını şiddetle yere vurarak) Hem doğrusunu istersen sen aşağı kata taşınmazsan biz seninle boyuna kavga edeceğiz. Bu korkunç birşey.” (Çehov, 1983:189)

Nataşa, birer sığıntı durumuna düşürür evin asıl sahiplerini. İrina ile Olga'nın odaları çocuk odası olmuş, yaşlı dadı evden kovulmuş, Protopopov her gün Nataşa'yı ziyaret etmeye başlamıştır. Oyun evin içinde geçen ilk perdeden itibaren evin dışına doğru bir açılım gösterir. Son perde verandada ve bahçede geçmekte, mekân merkezden uzaklaşmakta, dağılmaktadır.(Korukçu, 2016:100).Andrey ise Nataşa'nın azarlamalarına, aşağılamalarına maruz kalmaktadır. Nataşa'nın oyunun sonundaki tiradı evde yeni bir dönemin başladığını bildirmektedir:

NATAŞA : “Demek ki yarın artık ben burada yalnızım.(İçini çeker.) Her şeyden önce şu yolun çamlarını, sonra da şu akça ağacını keseceğim. Akşamları çok çirkin görünüyor. (İrina'ya) Sevgilim, bu kemer sana hiç yakışmamış. Zevksizlik. Daha açık renkli bir şey gerek. Her yana çiçekler ektireceğim. Mis gibi koksun! (Sert bir eda ile)Bu çatal sıranın üzerinde ne arıyor? (Eve girerken hizmetçiye) Sana soruyorum: Sıranın üzerinde bu çatalın işi ne’ (Bağırır) Sus!” (Çehov, 1983:219)

Üç Kızkardeş oyununu kadın temsilleri üzerinden değerlendirdiğimizde kadının toplumsal-sınıfsal varoluşun getirdiği eyleyememe halinin temsiline dönüşmüş olduğunu görürüz. Üç kızkardeşin temsil ettiği şey, varoluş koşullarını yitirmiş aristokratik yaşam biçimidir. Kardeşler, bir taşra kasabasına sıkışıp kalırlar. Oyun boyunca geçmiş günlerden, o günlere duyulan özleminden söz etmişlerdir. Onlar gitmeyi düşledikleri ama bunun için asla eyleme geçmedikleri Moskova'da geçmişi bulmak istemektedirler. Bu anakronik yaklaşım gerçekçi değildir, nitekim “altın çağa” dönüş umudu yaşamın gerçekleri karşısında

sönümlenir. Gelecek salt umut ederek değil, çabayla, hedefe ulaştıracak eylemle inşa edilebilir. Kızkardeşler de eksik olan eyleme geçebilme yetisidir. Sosyo-psikolojik durumları içinde bulundukları durumu sorgulayıp, o çağ için gerekli olan eylemin ne olabileceğini yakalamaya uygun değildir. Onların trajedisi sarıldıkları anılarındaki dünyanın artık var olmaması, geçmişin statü göstergelerinin de sembolik değerini yitirmesi ve artık nasıl yaşamaları gerektiğini bilmemeleridir. Geçmişle, yaşanan an arasında sıkışmışlardır. Oyunun sonunda “bilememenin” acısıyla birbirlerine sığınır. Onlar ortak acılarıyla tek bir bedene, içi boşalmış bir dünyanın gösterenine dönüşürler.

İncelediğimiz oyunları kadın temsilleri açısından değerlendirdiğimizde, Romantizm’den yirminci yüzyıla kadarki süreçte oyunlara yansıyan kadın algısında önemli dönüşümler kaydedildiğini görürüz. Emilia Galotti oyununda Emilia, prensin cinsel arzuları ile onuru arasında kalır. Prens, elde etmek istediği Emilia’yı kaçıır ve hapseder. Babasının, kızını bu durumdan kurtarmak için bulduğu çözümse Emilia’yı öldürmek olur. Kadının ele geçirilmek istenen bedeni, eril arzuya ve ataerkil burjuva ahlakına kurban edilir. Masum kalmasının tek yolu, öldürülmesi olarak sunulan Emilia üzerinden, seyircide oluşturulacak duygulanım aracılığıyla katharsis hedeflenmiştir. Woyzeck oyununda Marie karakteri oyunun sonunda bıçaklanarak öldürülür. Marie genç, güzel yoksul bir kadındır. Arzularıyla geleneksel eril ahlak normlarının arasında kalır. Marie, içinde yaşadığı sınıflı toplumun acımasızlığı ve ikiyüzlü ahlakın kurbanı olur. Hile ve Sevgi oyununda Luise, yüklendiği ahlaki değerleri ve dinsel duygularını koruyabilmek için varoluşundan vaz geçer. Sonuna kadar masumiyetini korumuş, haksız yere öldürülmüştür. Ölümü, erdemli bir davranış olarak algılanacak, duygusal etki oluşturacaktır. Luise, burjuva sınıfın değerlerinin taşıyıcısı olarak temsil edilir. Nora – Bir Bebek Evi oyununda kadın, kadına biçilen toplumsal rolün ve sınırlamaların, ataerkil ideolijinin tersine çevrilişinin temsiline dönüşür. Nora içinde devindiği yapay evrenin sınırlarını önce zihinsel ardından eylemsel anlamda reddeder. Dokumacılar oyunu, kadın temsili açısından değerlendirildiğinde, kadının yoksulluğu ve yoksulluğa direnmeyi cisimleştirdiği görülür. Dokumacı kadınların, işçi sınıfının emek sömürsünün ve sömürüye direnmenin simgesidir. Üç Kızkardeş oyununda kadının, çökmekte olan aristokrat sınıfın eyleyememe halinin temsili olduğunu söyleyebiliriz. Oyun

boyunca yaşamlarını değiştirmekten ve gitmekten söz eden kız kardeşler, yaşamlarına yeni bir yön verecek eylemi inşa edemezler. Kız kardeşler, geçmişle yaşanan an arasında sıkışmışlıklarının gösterenine dönüşür.





V.YİRMİNCİ YÜZYILDAN 2000'E TİYATRO METİNLERİNDE KADIN TEMSİLİYETLERİ

A. Yirminci Yüzyıldan 2000'e Toplumsal Yaşamda Kadın

Ondokuzuncu yüzyılda İngiltere ile Fransa, dünya emperyalizminin başını çekiyordu, sömürgeleri paylaşmışlardı. Bu yarışta geri kalan Almanya yeni bir paylaşma istiyordu. Birinci Dünya Savaşına katılan ülkeler, sanayi ve ticaret devletleriydi. 1914 -1945 arasında yeni dünya düzeninin temelleri atıldı. Birinci Dünya Savaşı, Avrupa merkezli siyasal sistemlerin işleyemez hale gelmesinin sonucuydu. Üretim güçlerini silahlanma sanayisini geliştirmek için kullanan sanayileşmiş ülkeler, insan gücünü cepheye gönderdi. Üretim ve alışveriş altüst oldu, bu durum dünyanın iktisadi yapısını sarstı. (Tanilli, 1999:23) Savaşın başlangıcından itibaren cephede ağır kayıplar verildi. Tarım üretimi düştü. Yiyecek sıkıntısı ortaya çıktı. Salt cephede değil cephe gerisinde de çok zorlu süreçler yaşandı.

Savaş karşıtı ayaklanmalar, savaşı protesto eden uluslararası konferanslar, ateşkes çağrıları gerçekleşti. Almanya'da Karl Liebknecht, barış isteğiyle, bağımsız bir parti kurdu. Uluslararası Sosyalist Örgüt'ün dokuz milyon üyesi vardı ve kapitalist savaşa karşı çıkıyordu. İngiliz barışçı Bertrand Russel ve Fransız sosyalist Jean Jaures, savaşın tehlikelerine karşı uyarıcı etkileyici kişilerden yalnızca ikisiydi. Bu girişimlerden hiçbirisi başarıya erişemedi. Savaşa bir felaket gibi değil, Avrupa medeniyetinin umudu gibi yaklaşıldı. (Woodruff, 2006:206) Savaş başlarken, halkın içinden savaşa destek tamdı. İşçi kitleleri, Sosyalist Enternasyonal'in kararlarını unutup savaşa genel katılım gösterdiler. Ne var ki bu coşku havası uzun sürmedi. Tarihin en kanlı cephe savaşının yaşandığı Birinci Dünya Savaşı'nda milyonlarca asker öldü. Savaş uzayıp, ölü, yaralı, kayıp, sayısı hızla artarken, cephe gerisi için de durum çok kötüydü. Kadınlar, yaşlılar, çocuklar fabrikalarda tarlalarda açlık ve salgınlarla boğuşarak yaşamaya çalışıyordu. Yalnızca Berlin'de savaşın ilk üç ayında işgücünün yüzde otuzu

askere alınmıştı. Kadınların fabrikalarda çalışmasına, dayanışma-gönüllülük olarak bakılıyordu. Erkeklerle aynı işi yapan ama eşit ücretle çalıştırılmayan kadınlar, sendikalarca geçici ve ucuz iş gücü olarak görülüyordu. (Tulasoğlu, 2016:69) Ölüm oranları çok yükseldi. Gıda sıkıntısı, savaş zenginleriyle halk arasındaki fark, sosyal eşitsizlikler, bunalıma yol açtı. Kamu düzeni bozulmuş, yolsuzluklar artmış, önceki yüzyılların ideali olan liberal özgürlükçü ortam bozulmuştu. On üç milyon asker ölmüştü. Savaşın çok kanlı olmasının nedeni, savaş teknolojisinin gelişmiş olmasıydı. Sivil kayıplarla birlikte tablo, çok daha ağırdı. Önceki yüzyılın sanayileşme atılımı ve üretimde makine teknolojisinin kullanımı savaşta da kendisini gösterdi. Tüfek, mermi ve top üretimi devasa boyutlara vardı, 1916'da İngiltere'de üretilen içten yanmalı motorun geliştirilmesiyle, tank siper savaşlarının yeni silahı oldu. Deniz altında elektrikle, üzerindeyse içten yanmalı motorla çalışan denizaltı, kimya teknolojisinin gelişmesiyle üretilen zehirli gaz, hava bombardımanında kullanılan zeplin gibi yeni savaş araçlarıyla, savaşlar artık önceki yüzyılların daha kısa süreli, yayılımı daha az olan savaşlarına benzemiyordu. Dakikada altı yüz mermi atan makineli tüfek, savunma sistemlerini güçsüz kılıyordu. (Alpkaya ve Alpkaya, 2004:68) Savaşın ardında, felaketler ve yıkımlar bırakmasıyla, Rönesans'ın ve Aydınlanma'nın insanlığa, akla inancı azaldı, kötümser bir algı oluştu. 1918'de Avrupa'da ve dünyada dengeler de değişmişti. Savaş başlarken, iktisadi, ticari, askeri gücü elinde bulunduran Avrupa, savaşın sonunda gerilemiş, siyasal yapılar, sarsılmış imparatorluklar çökmüştü. Rusya'da çarlık rejimi yıkılmış, sosyalist devrim gerçekleşmişti.

Fransa'da Savaş sürecinde kadınlar, erkeklerden boşalan yerlerde, çok çeşitli iş kollarında çalıştırıldı. 1915'de sanayiciler kadınları çalışmaya teşvik etmeye çalıştılar. Afişler asıldı, işçi bulma büroları çoğaldı. 1918'de dört yüz bin kadar kadın, toplam işgücünün dörtte biri savaş sanayisinde çalışıyordu. Farklı sanayi kollarında da kadın sayısı yüksekti. Kadınlar, mühimmat fabrikalarında çalıştılar. Metroda bilet kestiler, tezgâhtarlık yaptılar, tramvay kullandılar. (Thebaud, 2005:39) Kadın işçiler yeterli olmayınca sömürgelerden işçi getirildi. Savaş alanı erkelerin alanıydı ama üretimin sürdürülmesi için kadın emeğine gereksinim vardı. Almanya'da kadınlar savaş sanayisinde çalışmaya seferber edildiler. Savaşın başlarında kadınların işgücüne katılımı düzensizdi. Ekonomi

askeri tarzda örgütlenince, kadınları işgücüne katmadan savaşın kazanılamayacağı anlaşılmıştı. Böylece kadın işçi alımı yoğunlaştı ve merkezileşti. Ağır metal, kimya, elektrik sanayilerinde çalışan kadın sayısı arttı.

Savaşın ihtiyaçlarını karşılamak için daha önce hiç çalışmamış kadınlara çadır, karavana, sırt çantası, gaz maskesi, çorap, üniforma yapma işleri verildi. (Thebaud, 2005:40) İngiltere’de “erkek işi” olarak görülen işlerde geçici olarak kadınların çalıştırılmasını öngören “ikame” ilkesi kabul edildi. Savaştan sonra işten çıkarılacaklardı. Muharip işçilere savaş bitince geri dönme güvencesi verilmişti. Kadınlar, sendikalarca, saygın kabul edilen ticari kuruluşlarda ve bürolarda çalışmaya başladılar. Daha sonra sanayinin başka kollarına da girdiler. Britanya, kadınların çalışması konusunda daha muhafazakâr olmasına karşın 1918’de büyük silah fabrikalarında bir milyon kadın çalıştıyordu. Savaş sanayisindeki işgücünün yüzde onunu kadınlar oluşturuyordu. (Thebaud, 2005:41) Kadınların çalışma yaşamının içinde aktif olması çeşitli tartışmaları da getirdi. En korkulan şeyse cinsiyetçi rollerin alt üst olması ve kadınların “erilleşmesiydi”. Avrupa’da kadın emekçilerin çoğalması “cinsel Bolşeviklik” olarak da görülüyordu. Bunun ardında siyasal bir yan da vardı. 1917 devriminden sonra kilisenin gücünün kırılmış, ataerkil ayrıcalıklar bir kenara bırakılmaya başlanmış, kadınlar boşanma hakkı kazanmışlardı. Avrupa’nın birçok ülkesinde bir önceki yüzyılın ortalarından beri kadınlar hak arama mücadelelerini sürdürmekteydiler. Toplumsal yaşamda kadının etkinlik kazanması geleneksel eril toplum için bir tehdit anlamına geliyordu. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra kurulan diktatörlükler ve otoriter rejimler, kadınların toplumdaki yerini politik gereksinimlerine göre belirlediler. İtalya’da 1924’de faşizm, resmi ideoloji oldu. Savaş sonrası İtalya’da sınıf savaşları keskinleşmişti. Mussolini’nin fasci adlı çeteleri sınıf savaşımında, büyük toprak sahiplerinin ve burjuvazinin desteklediği vurucu güçlerdi. Polisçe göz yumulan bu çeteler güçlenerek, Mussolini önderliğinde siyasi güce dönüştü ve İkinci Dünya Savaşı’na kadar varlığını sürdürdü.(Alpkaya ve Alpkaya, 2004:113) Mussolini yayılmacı politika güdüyordu.

Avrupa’da Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra nüfusun azalmasıyla ilgili kaygılar arttı. Erkek emek gücü cephede savaşırken yerlerini alan kadınların evlerine gönderilme zamanı gelmişti. Savaş sırasında ortaya çıkan korkutucu bir

hayalet olan bağımsız, özgürleşmiş, kendi geliri olan kadını kovalamak gerekiyordu. (Mazower, 2008:91) Nüfusun kalabalık olması ulusal güçle de ilgili görüldüğünden iktisatçılar, politikacılar, doğum oranının yükseltilmesi gerektiğini savunuyorlardı. Kürtaj ve doğum kontrol yöntemleri suç kapsamına sokuluyor, çocuk sahibi olma teşvik ediliyordu. Fiziksel sağlığı korumak özendiriliyor, ücretli izinler veriliyordu. Savaşta ölenlerin çoğu genç erkeklerdi. Savaştan dönebilenlerse, fiziksel ve psikolojik yaralar taşıyorlardı. Beşyüzbin savaş dulu vardı ve birçoğu bir daha evlenmeyecekti. Ölenler için görkemli anıtlar dikilirken, geleneksel ataerkil aile hırpalanmıştı ve “babasız toplum”dan söz ediliyordu. Kamusal otoritelerin simgesel gücü de zayıflamıştı. Aile, “ulusun sağlığı” için yeniden tesis edilmeli, bireycilik gözden geçirilmeliydi. Muhafazakârlar, erkek egemen sendikalar, eski asker örgütleri kadınların çalışma yaşamlarını iyileştiren yasaları engellediler. Kadınlara, savaş zamanı girdikleri erkek işlerini bıraktırdılar. Faşistler “annelik kadının yurtseverliğidir” diyordu. 1930’ların ortalarında Sovyetler Birliği’nde de devrimin başlangıç günlerindeki özgürlükçü yasaların yerini geleneksel, aileye bağlılık düşüncesi almıştı. Annelik ideolojisi, imparatorluklarla ulusların mücadelesi kızılsınca başlamıştı ve milliyetçilikle bağlantılıydı. Savaştan sonra doğum kontrolünü ve kürtajı yasaklayan kanunlar nüfusun azalması kaygısıyla bağlantılıydı. Anneliği, yurtseverlik görevi ilan edenler yalnız Mussolini ile Hitler değildi. Fransa gibi başka Avrupa ülkelerde de kadınlara çocuk sayısına göre madalyalar(beş çocuğa bronz, on çocuğa altın) veriliyor, doğurganlığı özendirmek için aile yardımları yapılıyordu. Sovyetler Birliği’nde 1936’da kürtaj yasaklandı. Katolik ülkeler kürtaj konusunda her zaman daha baskıcıydı. İtalya’da Fransa’da Britanya’da kürtaj suçtu. Franko İspanya’sında da doğum kontrolü dinsel nedenlerle yasaktı. (Mazover, 2008:97) Geleneksel aileye dönüş çabaları, nüfusu artırma girişimleri, kadınların çalışma yaşamından çekilmesini sağlama çabaları arttı. Kürtaj yasağı tam anlamıyla uygulanamadı. Yasaklar, kürtajı durdurmadı ve kadınlar için tehlikeli olan kaçak kürtajlar arttı.

Birinci dalga feminizmin temel mücadele alanları olan oy kullanma, eğitim alma, mülkiyet hakkıydı. Bu haklar için mücadele, özellikle, Avrupa’da, Amerika’da, Kanada’da, İngiltere’de sürüyordu. Kadınların oy hakkı için mücadele eden aktivist kadınlar(sufrajette) hukuksal ve toplumsal baskılarla

karşılaşıyorlardı. Kadınlar oy hakkını yirminci yüzyılın başlarında özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra elde etmeye başladılar. Oy hakkının elde edildiği ilk ülkeler Finlandiya(1906) ve Norveç(1907) oldu. Fransa'da çok köklü bir hak arama ve direniş geleneği olmasına ve yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde hareketli bir kadın mücadelesi verilmesine karşın, Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte kadınların seçme ve seçilme hakları 1946 yılına ötelendi. İngiltere'de oy hakkı mücadelesinin arkasında orta sınıf kadınlar vardı. İngiltere'de örgütlü kadın mücadelesi, sosyalist stratejileri ve propaganda tekniklerini kullanan Kadınların Siyasal ve Sosyal Birliği(WSPU) ile başladı. Emmeline Goulden Pankhurst'un kurduğu örgütün mücadelesi "Suffragette" ismiyle kadınların gerçekleştirdiği ilk güçlü direniş hareketi olarak dünya tarihine geçti. (Kartal, 2005:30) Kadınlar eylemlerini çeşitli biçimlerde yürüttüler. Yürüyüşler, konuşmalar, mitingler, açlık grevleri yaptılar, kimi zaman polisle çatıştılar. Avam Kamarası 1928'de kadın ve erkekleri yurttaşlık hakları bakımından eşit konuma getiren yasayı kabul etti. Almanya'da seçme ve seçilme hakkı mücadelesinde işçi kadınlar daha etkindi. Kamuoyu, kadınların oy hakkına çok sert yaklaşıyordu. Kadınlara oy hakkını programına alan ilk parti Alman Sosyalist Demokrat Parti(SDP) oldu. Ne var ki, Sosyalist kadınlarla, orta sınıftan gelen kadınlar arasında birlik sağlanamadı. Sosyalist kadınlarca, 1902'de Alman Kadınları Oy Hakkı Birliği kuruldu. Birlik bir kongre düzenledi. Kadınlara oy hakkı verilmesini içeren bir bildiriler okundu. Berlin'de büyük bir miting düzenlendi. Savaştan sonra, özellikle işçi devrimini önlemek, demokrasiyi istikrara kavuşturmak için 1918'de kadınlara oy hakkı tanındı. İtalya'da oy hakkı mücadelesi için kimi örgütler kurulsa da feminist hareket Katolik geleneklere bağlı olan kadın kitle tabanına ulaşamadı. Faşizm dönemindeyse tüm örgütlenmeler dağıtıldı. Amerika Birleşik Devletleri'nde, feminist hareket Avrupa'ya göre daha etkili olmuştu. 1833'te Amerikalı kadınlar siyah kadınlarla birlikte oy hakkı hareketi başlattılar. Kadınlar, siyahlara devlet vatandaşlığı tanınması mücadelesine de katıldılar. 1868'de tüm Afrika kökenli Amerikalılar vatandaşlık mücadelesini kazandı ve 1870'de siyah erkekler oy kullanma hakkını elde ettiler. Kadınlar 1870'lerde federal oturumlara ve konferanslara katılım hakkı elde ettiler ama oy hakkı elde edemediler. Politik mücadeleyi bırakmayan kadınlar, 1890'da Ulusal Amerikan Kadını Oy Hakkı Birliği(NAWSA) ile ülkedeki tüm yerel örgütleri bir araya getirdiler. (Kartal, 2005:32) Güç birliği ve etkin mücadeleler sonucunda Amerikalı kadınlar,

1914'ten itibaren birkaç batı eyaletinde, 1920'de de bütün ülkede oy kullanma haklarını kazandılar.

Birinci Dünya Savaşı'nda yenilen Almanya'nın Versailles Barış Antlaşması'nda yüklü miktarda savaş tazminatı ödemesine karar verildi. Öte yandan dünya çapındaki ekonomik krizden de etkilenen Almanya'da hoşnutsuzluklar artmıştı. İşsizlik, yüksek enflasyon gibi sorunların oluşturduğu kaos ortamından yararlanan Hitler, desteğini arttırarak 1933'te Şansölye oldu. Irkçı diktatörlük kuran Hitler, Yahudilere ve Komünistlere karşı terör ve baskılara başladı. Hitler, propaganda yöntemlerinden önemli ölçüde yararlandı. Yaşamın her alanını denetim altına alan ve yeniden örgütleyen faşizm, yoğun kitlesel propaganda ve radyo, sinema gibi iletişim teknolojilerini etkin biçimde kullanmasının da yardımıyla halkın desteğini aldı. Yaratılan Alman imajının dışında kalan tüm unsurlara şiddet ve baskı uygulandı. Kadınların temsili de değişikliğe uğratıldı. Faşizm işsizlik sorununu çözmek istiyordu. Kadınlar evlerine gönderildi; onlar, yalnızca ev işleriyle ilgilenmeli ve üremeye yardımcı olmalıydılar. Otuz beş yaşından küçük olan kadınlara kamu görevleri yasaklandı. Tıp alanındaki görevleri sınırlandırıldı, yargıçlık yapmaları yasaklandı. Kadının, evinde kocasına ve çocuklarına hizmet etmesi gerektiği yönünde propaganda yapıldı. 1936'da durum değişti. Kadın için onur kırıcı ve biyolojik yapısına uygun olmadığı kabul edilen işler birden “vatan hizmeti” olarak yüceltmeye başlandı. (Richard, 1985:80) Alman ekonomisinin savaş ekonomisine dönüşmesiyle, kadının el emeği savaş ekonomisi için kullanılmaya başlandı. Kadınlara biçilen roller, ihtiyaca göre esnetiliyordu. Hitler'in, evinde çocuğunu yetiştirmesi gereken kadını, ihtiyaç doğduğunda üç düşman tankını bazukayla kullanılamaz hale getiren ve “demir haç” ile ödüllendirilen Pomeranyalı Erna örneğindeki gibi, savaşın içinde de görevlendirilmiştir. (Yamaner, 2016:83) Naziler iktidara gelince, ekonomisini, üretim yeteneğini silahlanma sanayisine ayırdı. Kadınların rolleri, savaş ekonomisinin gereksinimlerine göre yeniden biçimlendirildi.

Savaş süresince de savaştan sonra da kadınlar, hak yoksunlukları, yoksulluk, tecavüz gibi maddi ve manevi acılarla mücadele etmek durumunda kalmışlardı. Nazilerle mücadele eden kadınlar, Gestapo'ya direnen örgütler de vardı. Nazilerin “Kızıl Orkestra” adını taktığı, Schulze-Boysen ve Harnack direniş örgütünün yüzsekiz üyesinden kırkikisi kadındı. Farklı çevrelerden ve

mesleklerden gelen kadınlar, işkence gördüler, sorgu sırasında öldüler ya da idam edildiler. Liselotte Hermann, 1933'de faşizme karşı bir bildiriye imza atmıştı. Hitler iktidara gelince, Yahudi ve Alman Komünist Partisi üyesi olduğu için üniversiteni atıldı. 1934'de oğlu Walter'ı dünyaya getiren Hermann 1936'da tutuklandı ve Berlin'de Gestapo'nun merkezinde sorgulandı. İdam kararı bütün dünyada tepkilere yol açtı. İngiliz Parlamentosu sekizyüzotuzbin imzayı Alman Başkonsolosluğuna ilettiler. Fransa'da birbuçukmilyon sendika üyesi idam kararını protesto etti. 1938'de Hermann idam edildi. Hilde Coppi, tutuklandığında hamileydi. Bebeğini dünyaya getirdikten dokuz ay sonra idam edildi. İdam edilen eşinin anne ve babasına yazdığı mektupta oğlunu ve annesini onlara emanet ediyor, cesur olun diyordu. (Tağman, 2016:112) Faşizme karşı halk cephesi düşüncesiyle yola çıkan "Kızıl Orkestra" heterojen yapısıyla diğer direniş örgütlerinden farklılaşıyordu.

İspanya'da 1936'da Halk Cephesi iktidara geldiğinde General Franco bir ayaklanma başlattı. Franco, sağ örgüt Falanj'ın desteğini aldı. İspanya'da darbeci Franco diktatörlüğüne karşı, dünyanın farklı yerlerinden gelen binlerce kadın erkek Halk Cephesi için mücadele etti. İtalya ve Almanya'nın desteğini alan Franco, Halk Cephesi'ni yendi. Cumhuriyetçiler ve Falanjistlerin savaşı üç yıl sürmüştü. Her iki cephe içinde kadınlar da vardı. Falanjistler, kadınları daha çok cephe gerisinde, hemşirelik, yetim çocukların bakımı gibi işler için örgütledi. Cumhuriyetçi kadınlar Cumhuriyet'in kazanımlarını sağcı hükümetin ellerinden almasını istemiyorlardı. Başlarda cephede erkeklerle birlikte savaşıyorlar ve devrimin sembolü olarak görülseler de, bir süre sonra cephe gerisinde konumlandırıldılar. Savaş sonrası cezaevlerinde binlerce kadın tutsak vardı. Hepsi aktivist değildi. Aralarında, Cumhuriyetin laik ilkelerini benimseyen öğretmenler, eşi aktivist olanlar da vardı. Kadınlara da ölüm cezası uygulanıyor, saçları kazıtılarak ifşa edilme gibi aşağılamalara maruz bırakılıyorlardı. Öldürülen ya da kocaları hapsedilmiş kadınlar evi geçindirmeye çalışıyor, yardım ya da iş dilenmek durumunda bırakılıyordu. (Tağman, 2016:132) Franco, Cumhuriyet yönetiminin izlerini silip, ülkeyi Milli-Katolik görüşe uygun yönetti. Katolik inancına göre kadın, mütevazı ve sağduyulu olmalı, iyi anne ve sadık eş olarak kalmalıydı. Yeni rejim, kadını üremenin garantisi olarak görmüş, evine,

anneliğe dönmesini istemişti. Franco'nun kanlı diktatörlüğü 1975 yılındaki ölümüne dek devam etti.

24 Ekim 1929'da(Kara Cuma), New York borsasında bir kriz patladı. Borsa çöktü, üretim düştü, sanayi ve dış ticaret durdu. Ardı ardına gelen iflaslar ve işsizlik kısa sürede ABD'den Avrupa'ya ulaşmıştı. Avrupa'da ekonomik anlamda ciddi bir bunalım baş gösterdi. Fiyatlar aşırı yükselmişti ve işsizlik çok önemli bir sorundu. Birinci Dünya Savaşı sürecinde, savaşı finanse etmek için ülkeler borçlanmıştı. Avrupa'nın kredi veren kuruluşları da ABD'ye borçluydu. Avrupa dışında ticaret ve üretimi gelişen yeni merkezler ortaya çıktı. Sovyetler Birliği, kapitalizme rakip olmaya başlamıştı. Ekonomik krizin etkisiyle, fiziksel ve psikolojik sağlık sorunları arttı. İşsiz aileler açlık çekiyordu. Avrupa bankaları bir bir iflas ediyor, sanayideki yıkım öteki alanları etkiliyor, işsizlik büyük bir sorun haline geliyordu. (Tanilli, 1999:88). Devletler krizle baş edebilmek için iktisadi alanda müdahalelere başladılar. Kimi ekonomik önlemler, sömürge pazarlarını elinde bulunduran altın stoku olan ülkelerin "kendi yağıyla" kavrulabilmesi için yeterli olsa da, İtalya, İngiltere, Japonya gibi ülkelerin yiyecek ve hammadde satın alma olanakları kalmamıştı. Seçenekleri, sanayilerini geliştirmek, ihtiyaç duydukları maddelerin yerine geçecek ürünleri araştırmak ya da kendilerine ekonomik ve siyasal egemenlik alanları açmaktı. İngiltere'de bunalım öteki ülkelere oranla daha az etkili olsa da işsizlik oranı yüksekti, sanayi malları dışsatımı azalmıştı ve muhalefetteki İşçi Partisi çok güçlenmişti. Fransa tutarlı bir politika yürütmeye çalışsa da iktisadi gerilme içindedir. 1936 seçimlerinde Halk Cephesi iktidara geldi. İşçilerin istemlerini önemseyen bir politika gütse de yapısal reformlar gerçekleştirmedi, sosyal reformları durdurmak zorunda kaldı. Japonya, İtalya ve Almanya'nın hoşnutsuzluğu sürdü. Sömürgelerin yeniden bölüşümünü, ekonomik ve siyasi nüfuz alanları oluşturmayı istiyorlardı.

1939'da İkinci Dünya Savaşı başladığında ekonomik tablo çok bozuktu, işsizlik çok artmıştı. İkinci Dünya Savaşı, birincisinden daha yıkıcı oldu. Savaşan ülke sayısı daha fazlaydı, daha çok güç ve kaynak seferber edilmişti, cephe daha hareketliydi. Tank, bombardıman uçakları, birlikleri taşıyan uçaklar, iletişim teknolojisinin gelişmesi, motorize piyade birlikleri, teknolojinin savaşa etkileriydi. Savaş alanı çok genişti. Savaşan devletler birbirlerinin sanayilerini çökertmek istediklerinden kentlere yönelik yoğun bombardıman saldırıları

düzenlediler. Askeri güçler çekilirken toprağı yakma uygulamasıyla, başka sistemli yıkımlar da hedeflendi. Avrupa’da yıkım büyüktü.

Ülkelerin kendi içimdeki çelişmeler de sürüyordu. Sömürge halkları bağımsızlıklarını kazanmaya başlamış, komünist blok sanayisini geliştirmişti. ABD, sanayi potansiyeli, sermaye birikimiyle Avrupa’nın egemen sınıflarının devrim korkusundan da yararlanarak Batı’nın yeni lideri oldu. Ekonomik gücü ve bütün kıtalara dağılmış deniz ve kara üsleriyle Sovyetler Birliği ve bağlaşıklarına karşı önemli bir güç oldu. ABD, 1947’de, Marshall Planı adı altında siyasi ve ekonomik rejimini uygun bulduğu ülkelere, komünizm tehdidine karşı yardım kararı aldı. Dünya iki büyük kutba bölündü. İki blok da politik stratejilerini birbirlerine karşı kurdu. Sovyetler Birliği’ne karşı 1952’de siyasi ve askeri bir birlik olan NATO kuruldu. Karşılıklı bir silahlanma yarışı başladı.

Yirminci yüzyıl, teknik buluşların ve bilimsel çalışmaların geliştiğı bir yüzyıldır. Elektrik motoru mekanikleşmeyi kolaylaştırdı. Ford’un otomobil yapımında kullandığı zincirleme çalışma yaygınlaştı. Enerji elde etmede petrol, kömürün yerini aldı. Maden ve kimya alanındaki ilerlemelerle yeni imalat biçimleri ortaya çıktı. Tüm bu gelişmelerden en çok payı ABD ile Almanya aldı. 1940’lardan sonra bilimsel çalışmaların örgütlenişi daha çok askeri alanda yoğunlaşsa da yaşam düzeylerinde de gelişmeler oldu. Kitlemel üretim ve teknik buluşlar gündelik yaşamın değişimini hızlandırmıştı. Öte yandan bilimsel çalışmalar, Soğuk Savaş’ın etkisiyle güdümlü bir hale gelmişti. Bilimsel bilginin, özellikle sosyal bilimlerde nesnelliğı problemi gündeme gelmişti. Bilimsel alanda devrim niteliğindeki buluşlar, kitle imha silahlarının yapımında kullanılması ve 1945’de Hiroşima ve Nagazaki’ye atılan atom bombasının sivil halkı hedeflenmesi bilim insanlarının arasında etik tartışmalara yol açtı. Fizik, kimya, tıp, optik, gökbilimi alandaki muazzam gelişmeler, bilimlerde uzmanlaşmanın ve bağımsız disiplinlerin artması, genetik çalışmaların hız kazanması, bulaşıcı hastalıklara karşı aşların geliştirilmesi, cerrahi alanda başarılar yirminci yüzyılın bilimsel alandaki gelişmeleri arasında sayılabilir. Bilimsel çalışmalar ve teknolojinin üretim alanında bir araya gelmesi ve birbirlerine karşılıklı bağımlılıkları, üretimin otomatizasyonuna ve verimli kılınmasında etkili oldu.

Bugün bilişim devrimi olarak da adlandırılan teknolojik yenilikler, on dokuzuncu yüzyılda tasarlanmaya başlanan bilgisayarların geliştirilmesiyle

yakından ilişkilidir. 1830’larda tasarlanan “çözümleyici makine” sayısal bilgisayarların ilk örneğidir. İlk bilgisayar askeri amaçla bağlantılıydı, 1943’de ADB Savunma Bakanlığı Pentagon’un uzun menzilli top ve füzelerin hesaplamalarında kullanılmak için tasarlandı. ENİAC(Elektronik Sayısal Entegreli Hesaplayıcı) tamamlandığında bilişim devriminin ilk adımı atılmış oldu. 1970’lere kadar sayıları sınırlı olan bilgisayarlar, ilk kişisel bilgisayarların üretilmeye başlanmasıyla yaygınlaştı. 1980’lerde kullanımı için herhangi bir eğitim gerektirmeyen bilgisayar üretilince kişisel bilgisayar kullanımında adeta bir devrim yaşandı. Çokuluslu şirketlerin kişisel bilgisayar üretimine başlamasıyla donanım ve yazılım sektörleri büyük sanayi dalına dönüştü. Buna paralel biçimde genel ve özel amaçlı bilgisayarlar yaygınlaştı. Bilgisayar, bankacılıktan eğitime, dayanıklı tüketim maddelerinden, sanayi üretiminin her alanına yayıldı. İnsan aklı ve emeğinin yerini almaya başladı. İnternet, küresel düzeyde birbirinde bağlı bir bilgisayarlar ağını ifade eder. İnternetin gelişmesiyle bilişim farklı bir nitelik kazandı. Bilginin erişime sunulması ve kültür ürünlerinin insanların kullanımına açılması kolaylaştı. Dünyanın farklı bölgelerindeki güncel olayların aktarımı medya organları aracılığıyla ulaşılabilir oldu. Bilgisayar ya da bilgisayarlı iletişim devrimi, tarım ve sanayiden sonra üçüncü büyük devrim olarak nitelendirilmektedir. (Alpkaya ve Alpkaya, 2004:268) Bugün teknoloji ve sonuçları olumlu-olumsuz pek çok tartışmaya konu olmaktadır. Günümüzde bilgiye ulaşma yollarının dijitalleşmesi nedeniyle bilişim çağı yerine, daha geniş bir perspektif sunduğu iddiasıyla “dijitalleşme çağı” kavramı önerileri de vardır.

1950’lerin sonunda, Soğuk Savaş süreci nedeniyle ABD’de sindirilen toplumsal eylemlilik, siyahların “vatandaşlık hakları” savaşlarıyla canlandı. 1960’larda kadın hareketi de yükselmeye başladı. Kadınlar yaşamın her alanında karşılaştıkları erkek egemen ayrımcı uygulamaları eleştirmeye başladı. Ataerkil kalıpları sürekli yeniden ürettiği düşünülen aile kurumu sorgulanmaya başladı. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra artan doğum oranları ve refah devleti uygulamalarıyla üniversite öğrencilerinin sayısı artmıştı. 1960’larda, üniversite öğrencileri arasında, Vietnam Savaşı’na ABD’nin politikalarına, sisteme muhalif hareketler yükseldi ve tüm dünyaya yayıldı. Avrupa, on dokuzuncu yüzyıldan ve savaş sürecinden, direniş hareketlerine yabancı değildi. Avrupa ülkelerinin özgül tarihi ve sorunları birbirinden farklı olduğundan 1968 olaylarının yaşanış biçimi

birbirinden farklı oldu. 68 Hareketi yalnız Avrupa’da değil, Çin’de ve dünyanın başka ülkelerinde de çeşitli gelişmelere neden oldu. Yeni-sömürgecilik uygulamalarına karşı silahlı örgütler kuruldu. Öğrenciler arasında Emperyalizme karşı mücadele ekseninde siyasal çalışmalar yapıldı. Mayıs 1968’de Fransa’da yoğunlaşan direnişler, küreselleşen toplumun ilk küresel direniş hareketi oldu.

Birinci Dalga Feminizm'in en önemli mücadele konusu eşitlik arayışıydı; oy kullanma, eğitim, çalışma gibi vatandaşlık hakları için, çeşitli biçimlerde zorlu bir mücadele verilmişti. 1960'larda ikinci dalga feminizm, sivil haklar hareketiyle birlikte yükseldi. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, feminist hareket, kamusal alan-özel alan ayırımına karşı bir hat izlemeye başladı. Kadınlar yasal düzlemde erkeklerle eşit görünseler de ataerkil toplumsal normlarla mücadele edilmesi gerekiyordu. Toplumsal cinsiyet çalışmaları, yaşamın her alanında kadın odaklı araştırmaları hızlandırdı. Feminist teorinin gelişimine çok önemli bir katkı yapan Simone de Beauvoir(1908-1986) İkinci Cins(1949) adlı üç ciltlik yapıtında, kadının toplumda ikincil konumunu, kadının erkeğe göre “öteki” olarak toplumsal anlamda nasıl kurgulandığını tartıştı. İkinci Dünya Savaşı bitiminde, kadınların yerinin evi olduğunu savlayan muhafazakâr yaklaşımlar arttı. İkinci Cins yayımlandığında, kadınlar, ataerkil ideoloji ile mücadele edecek yapılardan yoksundu. Simone de Beauvoir, kadınlara ezilmişliklerinin nedenlerini sorgulatacak bir bakış açısı sundu. “Kadın doğulmaz kadın olunur” derken, kadınlığın toplumsal bir kategori olduğunu, cinsiyetler arasındaki eşitsizliklerin doğal değil toplumsal-kültürel olarak kurulduğuna vurgu yaptı. Evlilik kurumunu da kadını erkeğe tabi kıldığı gerekçesiyle eleştirdi. Aile, iktidar ilişkilerinden bağımsız değerlendirilemez, Beauvoir'e göre ve kadınlıkla erkek arasındaki hiyerarşik ilişki, kadını ikincilleştirmektedir. Kadının ataerkil bir kurum olan aile içindeki emeğini Sisypheus'un işkencesine benzeten yazar, kadının, biteviye bir biçimde tekrarlanan ev içi emeği ve üretiminin görünmezleştirildiğini söyler.

1960'larda özel olan politiktir kavramsallaştırması kadın hakları mücadelesinin önemli bir yönünü oluşturur. İkinci Dalga Feminizm'in önermesi güç ve iktidar ilişkilerinin olduğu her alanın politik olduğu yönündedir. “Kişisel olan politiktir” yaklaşımı, kadına yönelik şiddetin politikanın konusu olduğu ve kamusal anlamda tartışılması gerektiği, kadınların kişisel sorunları olmadığı, toplumsal alanla ilgili olduğu düşüncesini tanımladı. Böylelikle, özel alan olarak

görülen aile içi ilişkilerin de hiyerarşik olduğu ve politik tartışmaların dışında görülemeyeceği, kadına yönelik şiddetin ve özel alandaki eşitsizliklerin politik meseleler olduğu ve toplumsal yapıdan bağımsız olmadığı vurgusu önem kazandı. Aile içi şiddetin toplumsal eşitsizliklerle ilişkilendirilmesi ve siyasetin konusu olarak kabul edilmesine yönelik çabalar dönemin kadın çalışmalarında önemli bir yer tutar.

1970'de Schulamith Firestone Cinselliğin Diyalektiği adlı yapıtını yayımladı. Birinci dalga feminizmden farklı olarak, eşitlik vurgusu dışında meselenin politik olduğu ve mücadelenin patriyarkal sisteme karşı verilmesi gerektiğini savundu. Cinselliğin Diyalektiği sol çevrelerle ve feminist kümelerle bir hesaplama girişimiydi. Firestone'a göre kadının doğurması ve çocuk yetiştirmesi eşitsizliğin asıl kaynağıdır. Cinsellikle doğurganlığın birbirinden ayrılması için doğum kontrol yaygınlaştırılması ve kürtaj hakkı gündeme getirildi. Kuzey Avrupa ve ABD'de, özellikle İngiltere'deki feministlerin mücadeleleri sonucu 1967'de doğum kontrol uygulaması yasalaştı. Kadınlar, cinsellikle ilgili ve özellikle yasak ya da baskı altında olan konularda politik çalışmalar yürüttüler. (Taş, 2016:170) Juliet Mitchell, psikanalitik kuramın patriyarka ile mücadele etmesi gerektiğini Heidi Hartman da marksist kuram ile feminizmin patriyarka ile mücadelede birbirlerini tamamlamaları gerektiğini savundu. 1970'lerde "biyoloji kader değildir" yaklaşımı hâkimdi feminist çevrelerde. Dönemin kadın mücadelesinin önemli taleplerinden biri de, kadın bedeni üzerindeki erkek denetiminin kalkmasıdır.

İkinci dalga feminizmin önemli metinlerinden biri de Kate Millet'in Cinsel Politika(1970) adlı yapıtıdır. Millet yapıtında, erkek yazarlar üzerinden ataerkil ideolojinin kendini üretme yollarını sorunsallaştırır. Millet, Cinsel Politika'da, edebiyat eserlerindeki cinsel arketipleri inceler, cinsiyet kalıplarını eleştirir, cinsel tahakkümün, öteki tahakküm biçimleri gibi ideolojik olduğunu savunur. Millet, "cinsel politika" kavramı üzerinden cinsler arasındaki güç ve iktidar ilişkilerini irdeler. Yazar kitabın amacının cinselliğin politik bir nitelik olarak kanıtlanması olarak açıklar. (Millet, 2011:45) Politikadan, psikanalizden ve edebiyattan verdiği örneklerle bu alanlarla hesaplarken bir yandan da ataerkil toplumsal yapılanmanın kurduğu üstünlük ideolojini araştırır. Simone de

Beauvoir da Kate Millet de erkek yazarların kadın karakterleri temsil etme biçimlerini eleştirmiştir.

İkinci dalga feminizm, ataerke karşı tüm kadınların, kadın olmak ortak paydasından hareketle, birleşik mücadelesini hedefliyordu. Çeşitli eylem biçimleriyle kapsamlı bir mücadele yürüten feminist kümeler, farklı bakış açılarından hareket ediyorlardı. Aralarında farklı dünya görüşlerinden ve farklı ideolojik yaklaşımlardan dolayı kimi ayrılıklar ortaya çıktı. Ayrışma, feminist kümelerin farklı felsefe geleneklerinden etkilenecek, farklı öncelikler ve eylem planları geliştirmeleriyle ve belirli ideolojik bakış açılarının perspektifinden mücadele yürütme yaklaşımıyla bağlantılıdır.

Yirminci yüzyılın son çeyreğinde, modernitenin sona erdiği yönündeki yaklaşımlar, sanat, edebiyat bilim gibi farklı alanlarda genel kabul gören yönelimleri tartışmaya açtı. Postmodernist ve çok kültürcü teorinin de etkisiyle daha spesifik hale gelen feminist teori, kadınlar arası farkları daha çok önemsendi. 1980'lerden sonra, üçüncü dalga feminizm, kadınların sınıfsal, etnik, dinsel kökenlerini, cinsel yönelimlerini yeterince önemsememekle eleştirdiği ikinci dalga feminizmden farklı olarak, farklılıkların tartışılması ve farklı ezilme biçimlerinin saptanması gerektiğini savundu. Kimlik farklılıklarını öne çıkaran ve farklılıkların değerli olduğunu vurgulayan bu yaklaşım, şiddet, cinsellik, gibi mikro politikaları önceledi. Yalnızca üst, orta sınıf ve beyaz kadınların sorunlarıyla değil, daha kapsayıcı bir yaklaşımla dünyanın her yerindeki kadınların özgün sorunlarıyla ve maruz kaldıkları farklı baskılanma biçimleriyle de ilgilenilmesi gerektiği savunulmaya başlandı. Farklı etnisitelerin, cinsel kimliklerin, sınıf aidiyetlerinin tanınması ve feminist teorik çerçeveye dâhil edilmesi feminist politikayı zenginleştirdi. Ancak, hala kadınların kendi değerleri olduğunu ve başlı başına bir kültürel küme oluşturduklarını savunanlarla buna karşı çıkanlar arasında çatışma sürmekteydi. Liberal Aydınlanmacı feministlerle, tutarlı her hangi bir kimliği reddeden postmodernistlerin karşısında, kültürel feminist(kadınlar ayrı bir kültürel kümedir diyenler) olarak etiketlenenlerle sosyalist feministler iki farklı bakış açısı oluşturdu. (Donovan, 2013:449) Sosyalist ve Marksist feministler kapitalist ve ataerkil yapıların karşılıklı ilişkileri nedeniyle, özgürleşebilmek için yapısal bir dönüşümün gerekli olduğunu savunmaktadırlar. Postmodernist feministler daha bireyselci konulara yönelirler

ve daha spesifik sorunların çözüm arayışı içindedirler. (Taş, 2016:173) Bugün kadınların cinsiyet eşitsizliği ve ayrımcılığa karşı mücadeleleri yaşamın her alanında sürmekte yeni kazanımlar elde edilmektedir. Kadınların erkek merkezli toplumsal yaşama ve ataerkil cinsiyetçi normlara karşı verdiği mücadele boyutlanmıştır. Kadınların on dokuzuncu yüzyıldan beri sürdürdükleri mücadele sonucu çok önemli kazanımlar elde edilmiştir. Bugün, yaşamın karmaşıklaşması, kapitalist ilişkilerin ataerkil yapılanmayla bütünleşik oluşu kadınlara yeni mücadele alanları açmaktadır. Kadınlar hak arama mücadelesinde çok önemli kazanımlar elde etmişler, ücretli emek piyasasına girmiş olsalar da, neoliberal dönemde devletin küçülmesine bağlı olarak sosyal devlet anlayışından uzaklaşılmasıyla yeni sorunlar gündeme gelmiştir. Neoliberal ekonomi politikaların, sosyal güvenlik alanını, sivil toplum kuruluşlarına ve aileye devreden uygulamaları, kimi temel hizmetlere erişimi, dezavantajlı toplumsal kümeler için zora sokmaktadır. Sosyal politikaların zayıflamasıyla kadınların sorumluluk alanında görülen hane içi bakım hizmetlerini kadınların sırtına yüklemektedir. Bu durum, toplumsal cinsiyet eşitsizliği nedeniyle kadınlara uygulanan ayrımcılığı pekiştirmektedir. Kapitalist sistemin esnek, yarı zamanlı parça başı çalışma gibi yöntemlerle kadınların güvencesiz ucuz işgücü kılması, kadın yoksulluğunu çözemezken ataerkil yapıya da hizmet etmektedir. Kamusal hizmetlerin yetersizliğinin kadınların aile içi emeğiyle kapatılması, kadınların dezavantajlı konumlarının sürmesine neden olmaktadır. Feminist mücadele, bugüne dek kazanılmış alanlara da sahip çıkarak, bütünleşik, boyutlu, kapsayıcı politikalar üretme yolunda mücadelesini boyutlandırarak sürdürmektedir.

B. Yirminci Yüzyıl'dan 200'e Sanat Yapıtlarında Kadın Betimleri

Modernizm ve Modern Sanat kavramları on dokuzuncu yüzyılın sonundan yirminci yüzyılın son çeyreğine kadar olan sanatsal arayışları ifade etmektedir. Dönemin karakteristiğini veren kavram olarak “yenilik” ifade biçimleri ve konulaştırma anlamında geleneklerden kopuş ve hesaplaşma anlamına gelir. On dokuzuncu yüzyılın sonunda Sesasyon sanatçılarının “her çağa kendi sanatı, sanata özgürlük” sloganı dönemin sanatsal karakteristiğini özetlemektedir. Sanayileşme süreçlerine paralel olarak yaşamın dönüşümü, modern sanatçıları, çağdaş temalara yöneltmiştir. Sanatsal alanda birbirleriyle kimi zaman çelişen

kimi zaman birbirini destekleyen çeşitli oluşumlar neredeyse eşzamanlı biçimde ortaya çıkmıştır. Yeniye arama, sanatsal sorunlara dönemin bakış açılarıyla yeni çözüm denemeleri oluşturma, kendisini gerçekçi ve natüralist yaklaşımlarla ve soyut yaklaşımlar biçiminde göstermiştir. Her iki eğilim içinde geçerli olansa, biçimsel denemeler ve yeni anlatım dili oluşturma çabasıdır.

Endüstri Devrimi süreciyle başlayan dönüşümlerin etkisi kendisini kent yaşamında da göstermiş, kadınlar yavaş yavaş kent yaşamına daha çok katılmaya başlamışlardı. Kadınlar, dönemin sanatçılarınca modernitenin farklı görünümleriyle birlikte, sanat yapıtlarında çeşitli biçimlerde yansıtılmışlardır. Kent yaşamına ilişkin durumları konulaştıran ressamların temaları arasında çeşitli meslekler ve uğraşı alanları da vardır. Toplumsal yaşamın dönüşümüne tanıklık eden sanatçılar, dönemin hareketli sanat ortamını Paris'te yakalamışlar, modernitenin kültürel yaşama yansımalarını çeşitli biçimlerde yansıtmışlardır. Boş zaman etkinlikleri arasında olan kent bahçelerinde eğlenme, at yarışları, Moulen Rouge eğlenceleri, Paris kafeleri, bale, varyete şovları gibi konuları çalışmalarına sıklıkla konu oluyordu. Henri de Toulouse-Lautrech(1864-1901)'in Moulin Rouge: Dans(1890) adlı yapıtı, bir eğlence ortamının canlılığını, dinamizmini, dönemin modasını, eğlence tarzını yansıtmaktadır. (Şekil 42)



Şekil 42. Henri de Toulouse-Lautrec : Moulin Rouge: Dans

On dokuzuncu yüzyıl sonu ile yirminci yüzyılın başlarında, Avrupa’da yaşanan bunalımlı süreçlerin etkisi sanat ve felsefeye de yansımış, kimi sanatçıların öznelci bir yaklaşımla kendi içlerine dönük bir tutum sergilemelerine yol açmıştır. Bir başka tutum da Batı uygarlığından kaçma biçiminde kendisini gösterir. Her iki seçim de kültürden duyulan huzursuzluğun göstergesidir. (Hauser, 1984:369) Sanatçının iç dünyasını yansıtmaya çabası dış dünya gerçeğini önemseyen akımlara karşı gelişen Sembolizm’de görülebilir. Kuramcı Albert Aurier, sembolist anlayış için düşünceci, simgeci, bireşimsel, öznel, süslemeci olmak üzere beş temel kural saptamıştır. (Demirkol, 2008:29) Henri Bergson’un felsefesinden etkilenen sembolizmin temeli Bergson’un sezgicilik kavrayışına, insanın iç gerçekliğinin önemsendiği bir felsefi düşünüşe dayanır. Bergson’a göre, sezgi nesneyi, kendisinde olduğu gibi, bütünlüğü içinde tanıma olanağı veren ve nesneyle doğrudan temas edilmesini sağlayan bilgi türüdür. (Cevizci, 2002:147) Sanatçıların kişisel arayışlarının ardında anlamı ortaya çıkarma çabası olduğundan, yapıtları kişisel eğilimlerine göre da değişik görünümler alır. Fantastik, mitolojik, dinsel temalar, düşsel manzara betimleri, geçmişe özlem, sembolik dil, biçim bozma ve özgün renk kullanımı gibi unsurlar, sanatçıların gerçekliği algılama biçimlerine göre farklılıklar gösterir ve kişisel eğilimlerini yansıtır. Yirminci yüzyılın başları farklı sanatsal eğilimlerin eşzamanlı biçimde ortaya çıkışının da hızlandığı süreçlerdir. Baudelaire, her çağın kendi bakışı duruşu ve gülümseyişi vardır ve her şey eksiksiz bir dirimselliği olan bir bütün oluşturur der. (Baudelaire, 2013:215) Baudelaire’in saptamalarını yirminci yüzyıl modernizmine uygularsak, dönemin ayırıcı özelliğinin farklı eğilimlerin eşzamanlı biçimde ortaya çıkması, hızlı değişmesi, iç içe geçmesi ve aynı olgunun farklı biçimlerde alınıp yorumlanması olduğunu söyleyebiliriz.

İlkelci anlatım dönemin genç sanatçıları etkiliyor, Batı dışı anlatım tarzları yani modern olmayan kültürlerin imgeleri onlara ilginç geliyordu. Avrupa’nın büyük bir savaşa hazırlandığı dönemlerde sanatçının fiziksel kaçıışı ya da kendi iç dünyasına çekilişi ve ilkel dürtülere sarılışı, modernleşmenin ilkelerine bir tepkiydi. Bu nedenle onlara “modernleşme karşıtı modernler” denebilir. (Yılmaz, 2009:42) Gauguin de genç sanatçıları etkileyen örneklerden biriydi. 1891’de Tahiti’ye giden Gauguin(1848-1903), özgün renk seçimleriyle ve kabul gören betimleme anlayışının dışındaki çizgisiyle, Avrupada’ki sanat

evrelerinden farklılaşır, kendine özgü bir sembolizm geliştirir. La Orana Maria(1891) Batı sanatı ikonografisinin Meryem ve ocuk İsa temasını kendisine özgü biçimde Tahiti'nin yerel atmosferiyle sunar. (şekil 43) Gauguin, Tahiti'de üç yıl kaldı, yerli halkın içinde yaşadı. İlkel sanatın ruhtan doğduğuna inanan Gauguin'e göre doğa, ilkel sanatın hizmetisiydi ve bu nedenle sanatçı doğayı değil kendi iç dünyasını yansıtmalı, doğalcılıktan uzaklaşmalıydı. Resimde ışık kaynağı güneş değil rengin kendisi olmalıydı. Sslemeci bir havası vardı resimlerinin. La Orana Maria, Tahiti'nin doğasını, bir yeryüzü cenneti gibi yansıtır.



şekil 43. Gauguin: La Orana Maria-Ave Maria,

Sembolizmle eş zamanlı olarak gelişen süslemeci bir akım olan Art-nouveau(yeni sanat), farklı ülkelerde değişik isimler almıştır. Bezemeci bir üslubu olan Klimt(1862-1918) Japon, Antik Mısır Bizans sanatından etkilenmiştir. Klimt, Viyana Secession'un kurucularındandır. Secession, akademizme karşı bir sanat hareketidir. Klimt, Adele Bloch-Bauer'in

Portresi(1912) yapıtında, natüralizm ve dekoratif anlayışı birleştirmiştir. (şekil 44)



şekil 44. Klimt, Adele Bloch-Bauer'in Portresi

Ekspresyonist sanatçılar ilkel dürtüleri ve bireysel yaratıcılığı öne çıkartıyorlardı. Sanatçının duygu dünyasını dışa yansıtmayı amaçlayan hareket, natüralizme bir tepki olarak ortaya çıkmıştı. Ekspresyonist kavramının çıkışının Wilhelm Worringer'le ya da Penstein'in bir yapıtı için Cassirer'in, onun ekspresyonist yapıt olduğunu söylemesiyle gündeme geldiği söylenir. Berlin'de 1913'de Salon Sergisinin kataloğunun önsözünde resim içsel duyuların, dış dünyanın izlenimlerinin sanatçının içinden geçerek "dışavurulmasıdır" deniyordu. (Richard, 1999:9) Sanatsal yatarıcılık sanatçının iç dünyasının derinliklerini yansıtmalıydı. Dönemin egemen anlatım dilinin yaşanan süreçleri aktarmada yetersiz olduğunu düşünen Dışavurumcu sanatçılar toplumsal konulara eleştirel bir yaklaşım ve bir karşı duruş sergilediler. Renkleri abartılı biçimde kullanmaları, biçim bozma çabaları, insanın yalnızlığını ve içsel bunalımlarını dile getirmeleri temel özellikleri arasında sayılabilir. Kirchner(1880-1938) Dresden'de Der Brücke(Köprü) Grubu'nun kurucularındandır. Manifestolar dönemi Dışavumcu sanat kümeleriyle başlar. Yirminci yüzyıl sanatı,

“manifestolar sanatı” olarak da tanımlanır. Manifestolar, felsefi ve politik bir tavrı ve dünyayı görme biçimini yansıtan metinlerdir. “Eşitlik, özgürlük, kardeşlik” sözünü tutmayan burjuvaziye karşı, on dokuzuncu yüzyılda siyasal avangardın tepkisi olan manifestolar, yirminci yüzyılda sanatsal avangardın bir aracına dönüşmüştür. (Artun, 2011: 11-64) Birinci Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde, Dışavurumcu sanatçılar modern dünyaya karşı, endişe, bıkkınlık, gücenmişlik duygularını açığa çıkarma itkisi içindeydiler. Alman dışavurumculuğunun önemli sanatçılarından olan Kirchner, 1906’da yazdığı manifestoda şunları söyler Kirchner: *“İlerlemeye duyduğumuz inançla, yeni yaratıcılara, yeni izleyicilere ve gençliğe çağrıda bulunuyoruz. Biz, bugünün gençliği olarak, geleceği sırtlamak, eskinin kurumsallaşmış düzenine karşı kendi yaşamımızın, kendi eylemlerimizin özgürlüğünü yaratmak istiyoruz. Kendini kısıtlamadan, doğrudan ve tüm içtenliğiyle yaratmaya soyunan herkesi bizden sayıyoruz.”*(Antmen, 2008:45) Kirchner’in yapıtları 1937’de Nazi iktidarı döneminde açılan Dejenere Sanat Sergisi’nde sergilenir. Bunalıma düşen Kirchner 1938’de yaşamına son verir. Primitif sanata yakınlık duyan sanatçı, Berlin sokaklarını eleştirel bir bakışla betimlemiştir. Sokak Berlin(1913) adlı çalışmasında kent yaşamını kaotik ve klostrofobik bir atmosfer içinde sunar. (Şekil 45) Sanatçı, Berlin kenti üzerinden, yaklaşmakta olan savaşın ve bunalımlı ortamın duygusunu da yansıtır. Erkek ve kadın figürlerin yüzü bir mask gibi resmedilerek anonimleştirilmiştir. Natüralist olmayan renk kullanımı ve biçim bozma geleneksel resim diline; fahişeleri temsil eden iki kadın figür de savaşın eşliğindeki Berlin’in ekonomik bunalım nedeniyle artan sosyal problemlerine bir eleştiri niteliğindedir. Keskin ve sert bir resim dilinin hâkim olduğu çalışma yaşamın sert yüzünün anlatımıdır.



Şekil 45. Kirchner, Sokak Berlin

Picasso'nun Avignonlu Kadınlar(1908) adlı tablosu, "kübik tuhaflıklar" olarak nitelendirilmişti. Avignonlu Kadınlar, geleneksel mekân algısını kırar ve mekân tekli bakış açısına göre kurulmamıştır. Natüralist yaklaşımın sabit bakış açısını kıran Kübistler, farklı bakış açılarını aynı anda görünür kılar. Nesneyi parçalayan ve tuval yüzeyine aralıklarla ya da birbirinin üzerine yığarak birleştiren Kübizm, zamansallığı-süreci göstermek ister. Dönemin sanatçılarını farklı biçimlerde etkilemiş filozof Bergson'a göre gerçek süredir. İçimize dönüp baktığımızda, tecrübe ettiğimiz şey değişimin kendisidir. Gerçekten varolan şey madde değildir, gerçeklik süredir ve sezgiyle kavranır. Süre akıp giden bir şey değildir yalnızca yaratıcıdır ve görünenin gerisindeki gerçekliktir. Evrimsel gelişmenin ardındaki temel neden de süredir Bergson'a göre.(Cevizci, 2002:148) Picasso, 1923'de Kübizm ile ilgili şöyle der: *"Benim görüşüme göre, araştırmak resimde hiçbir şeydir. Sanatın gerçeklik olmadığını hepimiz biliyoruz. Sanat gerçeğin, en azından anlayabileceğimiz gerçeğin farkına varmamızı sağlayan bir yalandır. Sanatçı, diğerlerini yalanların gerçekliğine inandıracak usulü bilmelidir. Natüralizmden, modern resme karşı olarak bahsediyorlar. Birinin doğal bir sanat eseri görüp görmediğini bilmek isterdim. İki farklı şey olan doğa ve sanat, aynı şey olamazlar. Sanat vasıtasıyla biz doğanın "olmadığı " bir şey hakkındaki anlayışımızı ifade ediyoruz."*(Fleming ve Honour, 2016:785) Picasso

resmin ilk adının Avignon Genelevi olduğunu ve konusunu da oradan alındığını belirtmiş. (Yılmaz, 2013:82) Avignonlu Kadınlar, Picasso'nun Afrika masklardan etkilenişinin de yansımasıdır. Resimde biçimler parçalanmıştır. Beş kadından dördü ayakta. Soldaki figür yandan, oturan arkadan yüzüyle önden, üç figür de cepheden gösterilmiştir. Resim, geleneklerden kopuşuyla avangard sanatın bir örneği olarak görülmektedir. (Şekil 46)



Şekil 46. Picasso, Avignonlu Kadınlar

Endüstri Devrimi'yle birlikte, Batılı insanın zaman ve hız kavramlarını algılamaları da değişime uğradı. Makine teknolojisi sayesinde çok sayıda ürün çok hızlı bir biçimde üretilebiliyor, uzak mesafelere ulaştırılabiliyordu artık. Marinetti 1909 tarihinde Le Figaro gazetesinde, Gelecekçilik Bildirisi'ni yayımladı. İtalyan sanatçılar, öteki Avrupa ülkelerine oranla daha geç yakaladıkları Endüstrileşme sürecinin hızlanmasını istiyorlardı. Sanatsal anlamda da farklı bir yaklaşıma gereksinim vardı onlara göre. Kübizm, geleneksel perspektifi kırmıştı ama hız olgusunu yeterince gösteremiyorlardı. Yapılması gereken sanatçıların yapıtlarında hız ve zamanı gösterebilmeleri idi. Bildirgede şu tür ifedeler vardı: *“Biz yüzümüzü tehlike aşkına, enerjik davranışa ve korkusuzluğa çevirdik. Dünyanın ihtişamı yeni bir güzellikle zenginleşiyor: Hız'ın güzelliği.(...) Savaş dışında bir güzellik yoktur. Dünyanın biricik temizleyicisi olarak savaş, militarizmi, vatanseverliği kutsuyoruz. (...) Müzeler mezarlıklardır.*

Her çeşit müzeyi, kütüphaneyi, akademiyi yıkacağız; ahlakçılık, feminizm ve her türlü çıkarıcı yılgınlık ile savaşıacağız.”(Yılmaz, 2013:125) Carlo Carra(1881-1966) Eşzamanlılık: Balkonda Kadın adlı yapıtında dinamizmi, hareketi göstermeyi amaçlar. (Şekil 47)



Şekil 47. Carlo Carra, Eşzamanlılık: Balkonda Kadın

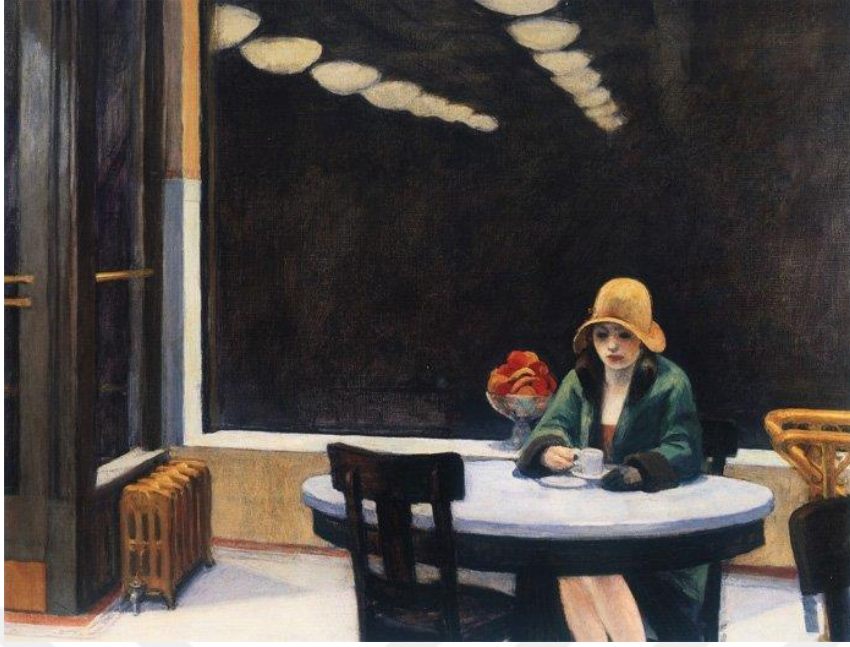
1917 devrimiyle birlikte yeni bir toplum yaratma çabası kendisini sanat cephesinde de göstermişti. Kolektifin yararına olacak çalışmalar yapan, yaratıcılığını kullanarak toplumun yeniden dizayn edilmesine katkı sunan tasarımcı kimliği önem kazanmıştı. Sanatçılar, kullanım nesneleri tasarlayan, uygulama yönü öne çıkan kişiler olarak görülmeye başlanmıştı. Rus Konstrüktivistler yeni endüstriyel malzemeleri deneysel bir yaklaşımla birleştiriyorlardı. Sanatçılar toplumun gereksinimleri doğrultusunda tasarıma yöneldiler. Toplumsal işlevi önceleyen bir yaklaşımla kurulan çeşitli atölyelerde tiyatro dekorları, mobilya ve üniforma tasarımı gibi birbirinden farklı alanlarda sanat ve tasarım çalışmaları yapılıyordu. Yaratma yerine inşa etme kavramını önceleyen, sanatsal değil bilimsel yöntemleri önemseyen, kolektif üretimi amaçlayan Konstrüktivistlerin etkisi 1920’lerin başında zayıfladı. Natüralist ve geleneksel sanat biçimleri daha etkili propaganda aracı olarak görülmeye başlamıştı. (Antmen, 2008:107) Kiev Sanat Okulu’ndan mezun olan Malevich(1878-1935) yaşamı boyunca çeşitli dönemlerden geçen ve farklı arayışları olan öncü bir sanatçıydı. Avrupa’nın farklı

kentlerinde farklı sanat kümelerinde bulunduktan sonra Leningrad'a döndüğünde toplumcu geçekçi yaklaşıma uygun çalışmalar üretti. 1933 yılında yaptığı İşçi Kadın, kaslı kolları ve dikkati ellere yoğunlaştırarak çalışmayı ve emeği vurgulamasıyla dönemin ideolojisine uygun bir temsil örneğidir. (Şekil 48)



Şekil 48. Malevich, İşçi Kadın

İki dünya savaşı arasındaki dönemde, Amerika'daki ekonomik bunalımın etkilerini yaşayan ve sanatına yansıtan sanatçılardan Edward Hopper(1882-1967) kent yaşamını Kirchner gibi Alman Dışavurumcularına yakın bir tarzda yansıtmıştır. Modern yaşamın yoğunlaştığı sanayi metropollerini Dışavurumculara cazip gelirken bir yandan da yalnızlık duygularını besliyordu.(Fleming ve Honour, 2016:804) Hopper için de yabancılaşma ve köklerinden kopma duygusu veren kent yaşamı önemsendiği konulardandı. Hopper'in Otomat(1927) adlı yapıtı, yalnız başına kahve içen bir kadını betimler. Resmin donuk atmosferi, kent yaşamının içindeki insanın içe dokunan yalnızlığı görünür kılınmıştır. (Şekil 49)



Şekil 49. Edward Hopper, Otomat

Otomat, Amerika Birleşik Devletleri'nde bozuk parayla yiyecek, içecek satın alınan kafelere verilen isimdir. Hopper'in yapıtında, zaman net olarak anlaşılamaz. Bir kadın masada tek başına oturmaktadır. Dışarının uzayan ışıkları, karanlık pencere, orada kadından başka birilerinin daha olmadığını düşündüren atmosfer yalnızlık duygusu oluşturmaktadır. Yan pencerenin önündeki radyatör, modern yaşamın göstergelerindendir.

1930'larda Batı Sanatı'nda Avrupa'nın ağırlığı Amerika Birleşik Devletine kaymaya başlamıştı. Avrupa emperyalist gücünü ve denizaşırı topraklardaki hâkimiyetini yitirdikçe, siyasi ve ekonomik gücü de zayıflamıştı. Entelektüel ve sanatçılar için çekim merkezi olma özelliği de buna bağlı olarak azalmıştı. Savaş, Hitler Almanyası'nın ırkçı politikaları Avrupa'dan Amerika'ya entelektüellerin, bilim insanlarının ve sanatçıların kitlesel göçlerinin tetikliyordu. 1940'da Alman orduları Fransa'yı işgal ettiğinde ikinci bir sanatçı göçü dalgası yaşandı. Artık Avrupalı sanatçıların ilgi odağı Paris değil New York olacaktı. Avrupalı sanatçıların ve sanat kümelerinin temsilcisi oldukları soyut-biçimsel eğilimlerle dışavurumcu eğilim de böylelikle New York'a aktarılmış oldu. Bu akımlar Avrupa'da birbirlerine karşıt bakış açılarını temsil etseler de ABD'li sanatçılar bu ayrımların dışındaydılar ve tüm sanatçılardan kendi yönelimleri doğrultusunda farklı biçimlerde etkilenecek kendi yönlerini belirlediler. Soyut Dışavurumculuk, Avrupalı sanatçılarca 1930'lardan başlayarak yaygınlaşmaya başlamıştı.

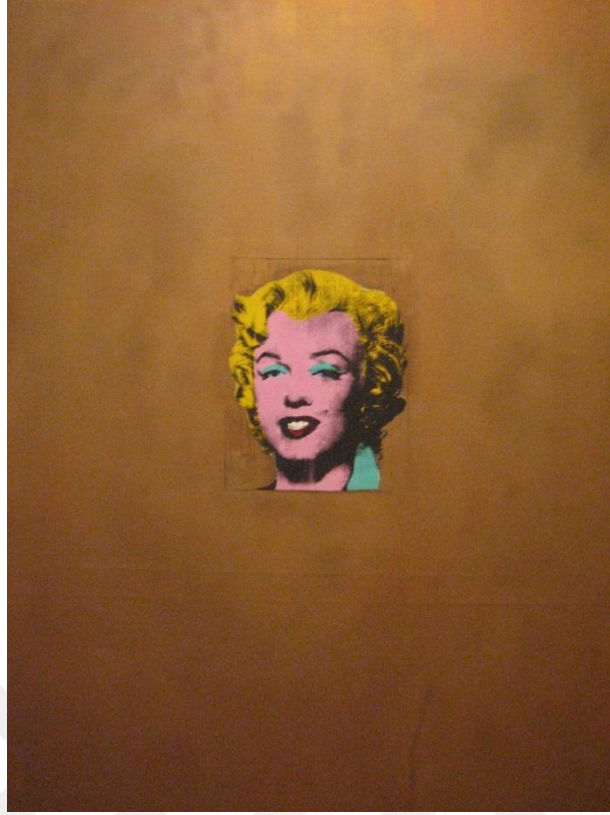
1950’lerde Sovyetler Birliği’nin Toplumcu Gerçekçiliğine karşı Amerikan liberalizminin ifade aracı olarak görülmekteydi. Ne ki dönemin sanatsal yansıtma biçimleri, çok farklı yönelimler içerdiğinden, belirli bir politik çizginin sanatsal karşılığı olarak ya da bir sanat akımı başlığı altında sınıflamak kolay değildi. Sanatçılar, kişisel arayışları, psikolojik yönelimleri, felsefî yaklaşımları doğrultusunda çeşitli konulara yönelmişlerdir. Bu anlamda Willem de Kooning’in çalışmaları örnek gösterilebilir. Varoluşçu felsefe çizgisinden hareket eden Kooning geleneksel “güzel” algısına ters çalışmalar yapmış, kendisine özgü bir estetik alan yaratmış, böylelikle de bilinçaltı derinliklerinde yatan psikolojik reflekslerini resme yansıtma olanağı bulmuştur. (Doğan, 2017:2778) Kooning’in Kadın 1 adlı tablosunda(1952), kadının yansıtılma biçimininden, kadın imgelerini sorunsallaştırdığını, cinselleştirilmiş ve idealize edilmiş Venüs betimleriyle hesaplaştığını söyleyebiliriz. (Şekil 50)



Şekil 50. Willem de Kooning, Kadın I

Seri üretilmiş tüketim nesnelerini resimleyen Andy Warhol(1928-1987) pop kültürün sanat ikonlarından kabul edilir. “Gelecekte herkes on beş dakikalığına ünlü olacak” diyen Warhol, popüler kültürün hızlı tüketilmesi ve süreksizliğine vurgu yapmıştır. Yapıtlarında kitle kültürünün çeşitli yönlerini ve Amerikan yaşam tarzını yansıtan Andy Warhol iki yöntemle çalışmıştı. Yöntemlerinden

biri, bir nesneyi çok büyük boyutta göstermekti. Büyüttüğü nesne bir kitle iletişim imgesi olarak anlam değiştirmiş oluyordu. Seçtiği nesnenin sayısını çoğaltmak da bir başka yöntemiydi sanatçının. Sıradan gündelik tüketim nesnelerini, market raflarındaymış gibi yerleştirerek modern yaşamın tüketim alışkanlıklarını konu edindi. Kullandığı tüm nesneler sıradan değildi. Orak çekiç gibi mitolojik ve siyasal göndermeleri olan, tabulaştırılmış nesnelerle ve sıradan nesnelerle belirli yaşam biçimlerine gönderme yaparak eleştiri getirdiği söylenebilir. Örneğin, Yeşil Coca Cola Şişeleri(1962) adlı yapıtında kola şişelerinin raflardaki duruşunu gösterdiğinde kola mitini de sıradanlaştırmış olmaktadır. Popüler kültür, bir endüstri dünyası ürünüdür. Popüler kültür ürünleri de kitlelerin tüketimi için ticari bir amaçla tasarlanır. Endüstrileşme ve seri üretim mantığı birbiriyle yakından ilişkilidir. Andy Warhol'da mekanik tekrarı sevdiğini ve bir makine olmak istediğini söyler. Warhol, yeni bir oyun öğrenen muzip bir çocuk gibi hep aynı şeyi yapmaktan zevk alıyordu. “Bir makine olmak istiyorum” demesi bunu doğrulamaktadır. (Yılmaz, 2013:258) Altın Marilyn(1962) adlı yapıtında, tıpkıbasım teknolojisiinden yararlanır. Bir gazetenin siyah beyaz tıpkıbasımını dönemin çizgi roman karakterlerinininki gibi canlı renklerle boyamıştır Warhol. Marilyn, Bizans ikonografisinin, altın yaldızlı arka planı olan Meryem Ana betimlerindeki gibi resmedilmiştir.(Bakınız Şekil 12) Yalnızca başı resmedilen Marilyn'nin yüzü bir maskeye dönüşmüştür. Yapıt, Benjamin'in, mekanik yeniden üretim çağında sanat yapıtının biricikliğini, aurasını yitirmiştir görüşünü yeniden tartışmaya açarken, bu gösterim gerçekten Marilyn Monroe'yu işaret etmekte midir sorusunu sordurduğundan, kimlik sorunlarına da gönderme yapmaktadır. (Şekil 51)



Şekil 51. Andy Warhol, Altın Marilyn

Richard Hamilton(1922-1911)’ın Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Çekici Kılan Nedir(1956) adlı kolaj çalışması ilk Pop Art yapıtı olarak kabul edilir. Sanatçı, iğneyle, kadın, erkek posterlerini, tüketim malı ambalajlarını, armaları vb. tuvale tutturur. İlk sergilendiğinde tüketim toplumunun bir eleştirisi olarak kabul edilmiştir. Ne var ki, amacı eleştirmek değildir Hamilton’ın. Tam tersine *"popüler, geçici, gözden çıkarılabilir, ucuz, kitlesel üretilen, genç, şakacı, seksi, hileler kullanan, göz alıcı ve büyük iş yapan yeni bir sanat"* hedeflediğini, topluma küçümseyici bir yorum getirme niyetini taşımadığını söyler. Hamilton amacını, günlük konularda ve günlük tutumlarda destansı olan şeyleri aramak olarak açıklar. (Fleming ve Honour, 2016:846) Pop Art “sıradanlığın üslup haline getirilmesi” olarak da tanımlanır. Altın Marilyn örneğinde görüldüğü üzere, sıradanlaştırma, sanatsal araç olarak kullanıldığında, sıradanlaştırılan nesneyi, içinden çıktığı ve içinde devindiği kültürün gösterenine dönüştürmüştür.

1980’ler dünya tarihinde önemli kırılmaların yaşandığı bir dönemdir. Sovyetler Birliği’nin dağılmasıyla Soğuk Savaş süreci dolayısıyla iki kutuplu dünyanın siyasi-ekonomik düzeni sona ermişti. Ne var ki dünya siyasi sosyal

ekonomik kaynaklı istikrarsızlıklarla baş etmeyi sürdürdü. İç savaşlar, nüfus artışı, ekolojik dengenin bozulması, salgın hastalıklar gibi sorunlar, dönemin sanatına farklı biçimlerde yansdı. Yirminci yüzyılın başındaki Avangard sanatçıların, geleneksel sanat yapma biçimlerine ve kurallara başkaldıran yaklaşımının ardında, yaşam-sanat yabancılaşmasını giderebilmek düşüncesi vardı. Tarihsel Avangardın yeni anlatım olanakları arayışı ve farklı sanatsal formları bir arada ele alışı Wagner'in "gesamkuntswerk" anlayışının uygulaması gibidir. Wagner, söz konusu kavramı, yazın, müzik, oyunculuk gibi sanatların bir ortaklık içinde seyirciyi etkilemesi olarak, dram sanatı için öneriyordu. (Candan, 2013: 7) Söz konusu anlayışın, günümüz sanatında sıkça karşılaştığımız, disiplinler arası yaklaşımla ve tüm sanatsal türlerin bir arada ele alınabilmesi düşüncesiyle de ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Modernizm yalnız sanatçılar için değil, yazarlar, müzisyenler için de özgürleştirici olmuştur. Ancak Tarihsel Avangardın amaçladığı sanat yaşam ayrımını aşma hedefleri tam olarak başılamamış ve sanatın biricikliği anlayışı aşılamamıştır. Postmodernizm günümüz kapitalist kültüründe özellikle sanat alanında gelişen bir harekete verilen addır. Sanatlardaki postmodernizmin kilit özellikleri arasında, sanat ile gündelik yaşam, seçkin kültürle pop kültür, arasındaki ayrımların silikleşmesi ve biçimsel seçmecilik ile kodların karışması söylenebilir. (Sarup, 2004:188) Postmodernizm, salt sanatsal alanla sınırlı değildir, felsefe, sosyoloji, Freud sonrası psikoloji ve dil kuramına kadar diğer alanlara da uzanmaktadır. Küresel bir olgu olan postmodernizm, çok kültürlülükle, çoğulculukla, disiplinler arası yaklaşımla yakından bağlantılıdır. (Fleming ve Honour, 2016:872) Yirminci yüzyılın son çeyreğine girilirken, sanata ilişkin fikirlerin sorgulanması, tanımların ve sınırlamaların genişlemesi, yaratıcı enerjilerin açığa çıkmasını sağlamıştır. Sanatçılar, kendilerinin ürettiği ifade araçları ve sanatsal dille yeni sanat formlarının da yolunu açmıştır. Geleneksel felsefi duruşun ve eleştiri paradigmalarının dışında bir yaklaşım üretme çabasına giren pek çok sanatçı, cinsiyetçi, ataerkil gösterim formlarıyla da çeşitli biçimlerde hesaplaşmaya başlamıştır. Bu tavır günümüz sanatının da belirleyici özellikleri arasında sayılabilir.

Yasumasa Morimura'nın Portre-Futago(1988), adlı yapıtı, Batı kültürünün ikonlarından biri olan Olimpia(Bakınız Şekil 39) tablosunun yeniden canlandırılmasıdır.



Şekil 52. Portre(Futago) 1988

Morimura'nın Oto-Portreler ile Sanat Tarihi(1988-1991) adlı fotoğraf serisinde, batı sanat tarihinin köşe taşları yeniden yapılandırılmıştır. Orijinal işlerin görüntüsü, boya, dekor, aksesuarlar, kostümler, makyaj, fotoğraf çekimi, fotomontaj ve dijital görüntü işleme teknikleri aracılığıyla yeniden canlandırılmıştır. Karakterleri, Morimura canlandırmıştır. Orijinal eserdeki sembolleri doğu kültüründen objelerle değiştirmiştir. (Oğuz, 2017:3460) Çalışmada, Japon kültürü ile batı kültürüne ilişkin kodlar, kimlik, bedenin sunumu, travestilik gibi anlam katmanları iç içe geçerek sorgulama alanı oluşturulur. (Şekil 52)

Sanatsal üretim, yaşamdan beslendiğinden ve organik bir süreç olduğundan sanatçılar kendi yaratıcı kanallarını bularak kendi çağlarının tanığı olmuşlardır. Günümüz sanatındaki çeşitlilik, yaşamın karmaşılaşmasına ve buna bağlı olarak da hesaplaşma alanlarının çokluğuna referans vermektedir. Sanatsal temsiller açısından değerlendirdiğimizde, kadın, çok çeşitli biçimlerde ele alınmıştır. Endüstri toplumu kent yaşamını ve buna bağlı olarak yaşama alışkanlıklarını dönüştürmüştür. On dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren, burjuva yaşam tarzının boş zaman geçirme etkinliklerine kadınlar da katılmaktadır. Kent bahçelerinde eğlenen, kafelerde zaman geçiren kadınların yanında özellikle hizmet sektöründe çalışan kadınlar kentin bir parçası olarak resme konu olurlar.

Dönemin ekonomik bunalımları, sosyal problemlere ve savaflara tepki, kadın temsillerinde karşımıza çıkar. Modern yaşam biçiminden kaçma ve otantik olanı arama çabasıyla farklı kültürlerle yönelme ve sanat yapıtlarında kadın betimleri üzerinden farklı kültürlerden yansımaları aktarma da yirminci yüzyılın sanatsal olgularındandır. Modern kent yaşamının yalnızlaşmış içine kapanmış insanını, kadın temsiliyle görünür kılan çalışmalar bir gerçekliğe, modern yaşamın bunalımlarına işaret eder. Yirminci yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, eril görme biçiminin kadını haz nesnesi kılan gösterimlere tepki olarak da okunabilecek çalışmalar çoğalır. Postmodern yaklaşımlarla çeşitli konu ve kavramlar sanatsal alana dâhil olur. Cinsiyetçi kültürel kodları alaşağı eden ya da tersine çeviren çalışmalar özellikle geçen yüzyılın son dönemlerinden başlayarak günümüzde de devam eden sanatsal alandaki hesaplaşmaların göstergesidir. Yaşam dönüştükçe, yaşamı anlamlandırma, yansıtma ve hesaplaşma aracı olarak sanat da yeni gösterim biçimleriyle yolunu sürdürecektir, her dönem kendi dinamikleriyle kendine özgü sanatsal yaklaşımlar ve ifade araçlarını yaratacaktır. Günümüz sanatının ayırıcı özelliğinin, yaşamın çok yönlülüğüne paralel biçimde çeşitli dinamiklerden beslenmesi ve anlatım formlarının çeşitliliği oluğu söylenebilir.

C. Yirminci Yüzyıldan 2000'e Odağında Kadın Olan Tiyatro Metinlerindeki Kadın Temsilîyetleri

1. Matmazel Julie(1897) Oyununun İncelenmesi

İsveçli oyun yazarı August Strindberg, 1849'da doğdu. İki yıl Upsala Üniversitesi'ne devam etti. İlk oyunu, Royal Tiyatrosu'nca oynandı. 1879'da Kırmızı Oda adlı romanı yayımlandı. 1882'de Yeni Krallık adlı romanında, kraliyet ailesini eleştirdiği için sürgün cezası alan Strindberg, Paris'e taşındı. Stockholm'de mahkemeye çıktı, aklandı. 1887'de Natüralist döneminin ilk oyunu olan Baba yayımlandı. Danimarka'ya giden Strindberg, orada Paris'teki Theatre Libre'yi model alan deneysel bir tiyatro kurdu. 1887'de yazdığı Matmazel Julie sansüre uğradı ve engellendi. İsveçli mistik Emmanuel Swedenborg'un öğretilerinden etkilendi. 1898'de Damaskus Yolunda oyununu yazdı. 1902'de Rüya Oyunu'nu ekspresyonist üslupla yazdı. 1907'de The Theatre Intimate'ı kurdu. 1912 yılında yaşamını yitirdi. Strindberg, tek bir üsluba bağlı

kalmadan, natüralist, sembolist, ekspresyonist oyunları ile kendisinden sonraki oyun yazarlarını etkilemiştir. Dönemin kapitalizmine, yabancılaşmaya ve kimliksizleşmeye karşı eleştirel tavrıyla Avangard tiyatroyun da öncülerinden kabul edilmektedir.

Matmazel Julie, oyunu İsveç'te bir taşra konağının mutfağında ve avlusunda geçer. Bir yaz dönümü gecesidir. Kristin'in nişanlısı Jean, Kont'un uşağıdır. Konak çalışanlarının düzenlediği eğlencede Kont'un kızıyla dans etmiştir. Matmazel Julie, babasıyla gitmemiş o gece evde kalmıştır. İşini bitirince Kristin'de dansa gidecektir ama tüm gün ayakta çalışmanın verdiği yorgunlukla uyumaya gider. Jean ile Matmazel Julie, içki, müzik, dansın verdiği uçarılık ve yaz dönümü gecesinin coşkusıyla bir yakınlaşma yaşar. Oyunsu bir atışmayla başlayan yakınlaşma, Jean'ın, Julie'nin kendisine olan zaafından yararlanarak onu manipüle edişiyile sürer. Geceyi birlikte geçirirler. Üst sınıftan bir kadının evin uşağıyla yatması toplumda o kadının düşüşü olarak algılanmaktadır. Yakışıklı, kendini eğitmiş ve yükselme hırsı olan Jean, Julie'ye birlikte kaçmayı önerir. Bir plan yapar. Julie babasından para çalacaktır. O parayla zengin tatilcileri konuk edecekleri bir otel açacaklardır. Kont'un gelişiyile Jean paniğe kapılır, planını uygulayamayacağını anlar. Julie, kendisini çaresiz duyumsar. Kendisinin ve babasının adını lekelemiştir. Jean'ın ona verdiği ustura ile çıkar gider.

Oyun başladığında, aşçı Kristin, Kont'un kızı Matmazel Julie'nin köpeğine *“zıkkımın pekini”* hazırlamaktadır. Julie'nin köpeği kaçmış ve çiftleşmiştir. Hamile kalma olasılığı vardır. Kristin köpek için mama değil, belki de zehir hazırlamaktadır. Julie, pişen şeyi bir şişeye koymasını ve ağzını sıkıca kapamasını tembihler. Bu Julie'nin köpeğine verdiği bir cezadır. Bu durum bir önsemedir; oyunun sonunda Julie, köpeğiyle benzer duruma düşecektir. Kristin'le uşak Jean, Matmazel Julie'den söz etmektedirler. Jean bu gece Matmazel Julie'nin *“iyice çılgın”* olduğunu söyler. Oyunda Julie'nin çılgınlığının nedeni olarak yetiştirilme biçimi gösterilir. Annesi onu bir erkek çocuk gibi yetiştirmiştir. Bu nedenle Julie *“tam bir kadın”* gibi davranmamaktadır. Annesi kadın erkek ilişkileri konusunda toplumdan farklı düşünceleri olan bir kadındır ve ruhsal durumu da pek sağlıklı değildir. Natüralist tiyatro, karakterleri, çevrelerinin bir yazgı gibi belirlediği ilkesinden ve kalıtsal özelliklerin belirleyiciliğinden hareket eder. Julie'nin davranışlarının ardındaki kalıtsal

etkenler ve yetiştiriliş biçimi oyunda uzun uzun anlatılır. Bu anlamda Julie, annesinin izdüşümü ve yaşadığı ortamın ürünüdür ve bu durum yazgısını belirleyecektir. Julie bu “çılgın” haliyle yani tam bir kadın olamayışıyla ataerki-feodal yapı için kafa karıştırıcı, muğlak bir karakterdir.

Kont’un toprak işleriyle ilgilenen köylüler, Yazdönümü gecesini ambarda kutlamaktadırlar. Julie’de onların kutlamalarına katılmıştır. Jean, Kristin’e Matmazel Julie’nin kendisini dansa kaldırışını anlatmaktadır. Yaz dönemi atmosferi ve Julie ile dans edişi başını döndürmüş gibidir. Kristin için, Jaen’dan, mutfakta işi bittiğinde yapacakları dansın sözünü almak yeterlidir. Julie, bir sonraki dans için Jean’ı dansa davet ettiğinde, kıskançlık belirtisi göstermez. O “sınırlarını” bilen bir kadındır, Matmazel Julie’nin yerinde kendi sınıfından bir kadın olsa durumu bu kadar sakin karşılamayacaktır. Ne de olsa Matmazel Julie onun dünyasından değildir. Matmazel Julie, Jean’la alçak gönüllülük gösterdiği için dans ediyordu Kristin’e göre. Kristin yaşamın gerçeklerini kavramış, buna göre davranan bir kadındır. Sınıfsal konumunu içselleştirmiş, kendisinden beklenen davranışları dingin bir kabullenmişlikle yerine getirmektedir. Matmazel Julie dış dünya bilgisi zayıf bir kadındır. Kendi sınıfıyla yaşadığı uyumsuzluk, aklına estiği gibi davranma biçiminde ortaya çıkmaktadır. O gece de içinden geldiği gibi davranmaktadır. Jean, Julie’ye davranışlarını köylülerin kınayacağı uyarısını yapar. Aslında kendi konumu için endişelenmektedir. Köylülere dedikodu malzemesi vermek istemez, ne de olsa Kont’un kulağına gitme olasılığı vardır. Julie’ye köylülerin dünyasına ve değer anlayışlarına yabancısıdır ve Jean’ı dansa götürmekte kararlıdır.

JEAN. “Buyruğunuz eğer buysa, matmazel, hazırım.”

JULİE(incelik): “Bunu bir buyruk olarak alma. Bizler bu gece bir toplantıda hep birlikte eğlenen insanlarız(...)”(Strindberg, 2004:27)

Kendi sınıfının davranış kalıplarına uygun davranmayan Julie, Jean’a birlikte içki içmeyi önerir. “Benim basit zevklerim” var diyen Julie bira içerken, Jean’ın tercihi şarap olur. Daha önceden Kont’un mahzeninden yürüttüğü, soğutucuda beklettiği kaliteli şarapla ona eşlik eder. Sınıf rolleri tersine çevrilmiştir. Julie, Jean’a bir rüyasından söz eder. Kendisini yüksek bir direğin tepesinde görüyordu.

JULIE: “(...) Aşağı bakınca başım döner; oysa inmem gerekir, atlayacak cesareti bulamam. Ne orda durabiliyorum, ne aşağı düşeyim desem düşebiliyorum. Sonu gelmiyor. Aşağı yere kadar düşmedikçe, rahat yüzü yok. Bir kere yere indikten sonra da isterim ki, ta yerin dibine batayım. Hiç böyle bir şey oldu mu sende?”

JEAN: “Hayır. Gördüğüm düşte, hep karanlık bir ormanda büyük bir ağacın altında yatıyorumdur. Yukarılara çıkmak isterim, ağacın ta tepesine kadar çıkıp, güneşin aydınlattığı, ısıltılı görünümüne oradan bakmak, sonra o tepede duran yuvadaki altın yumurtaları almak . “ (...) (Strindberg, 2004:32)

Rüyalarındaki “aşağısı” ve “yukarısı” metaforları yaşadıkları gerçekliğe ve gizli arzularına gönderme yapmaktadır. tJulie, yaşamı, dışarıyı, korunaklı ama sahte yaşamının dışını arzulamaktadır. Jean, ise yaşamı “yukarılardan” görmek ve deneyimlemek istemektedir. Elde etmek istedikleri dünyanın temsilini birbirlerinde bulmuşlardır. Cinsel anlamda birbirlerini arzu edişleri biraz da bu temsilin dolayımıyladır. Jean, bir çocukluk anısını anlatır. Annesiyle tohum ekmek için konağın bahçesine geldikleri günlerden biridir. Kapı açıktır, usulca içeri girer. Duvarda iktidarın ve gücün göstergeleri olan imparatorların portrelerini, sınıfsal statünün göstergesi olan yerlere kadar inen kırmızı püsküllü perdeleri görür. Kiliseden sonra ilke kez böyle bir mekâna girmektedir. Bahçeye çıkar. Burası “cennet bahçesi” bahçede oynayan pembe elbiseli kız da “melek” olmalıdır. Köşkü kiliseye evin bahçesini de cennete benzetmiştir çocuk Jean. Erişkin Jean’sa zekâsı retorik yeteneği, cinsel çekiciliği ile erişmek arzusundadır çocukluk imgesine, yeryüzü cennetine, üst kata, zenginliğe.

Matmazel Julie oyunsu tavırlarıyla, toplumsal kurallar, sınıfsal rol beklentilerini aşmak istese de aralarındaki sınıfsal fark oyunun ana eksenini kurar. Oyunun ana mekânı olan mutfak, sınıfsal farkı görünür kılmaktadır. Kristin akşama dek mutfakta çalışmıştır. Herkesin ambarda dans ettiği sırada o, Julie’nin köpeği için mama pişirmektedir. Jean için de yemek pişirir, ona servis yapar, kadının geleneksel besleme ve erkeğe hizmet etme rolünü başarıyla gerçekleştirir. Jean onun evlenmek için ideal bir kadın olduğunu düşünse de gözü yükseklerdedir. Mutfak, Julie’nin alanı değildir. Köylülerin yaşantısını ve değer yargılarını bilmediği gibi, Jean’la Kristin’in dünyasına da yabancısıdır. Jean’ın getirip mutfakın orta yerine bıraktığı Kont’un mahmuzlu çizimleri de

aralarındaki derin sınıfsal uçurumu imlemektedir. Kont'un fiziksel varlığı orada olmasa da kontun gücünün, otoritesinin mekândaki temsilidir çizmeler. Zil ve konuşma borusu da sınıfsal karşıtlığın gösterenleridir. Zil, üst katın(üst sınıfın), yani Kont'un dairesinin emirlerini aşağıdakilere, iletme içindir. Nitekim oyunun sonunda, üst kattan gelen tıkırtılar Kont'un eve döndüğünü gösterir. Babasının kasasını kırıp paralarını çalan Julie paniğe kapılır. Zil iki kez çalar. Bu Kont'un çalışıdır. Jean uşak giysilerini giyer. Kaçamayacaklardır.

JULİE: (...) “Yardım et. Buyruk ver, bir köpek gibi boyun eğeceğim. Son bir hizmet yap, onurumu, babamın adını temize çıkar. Ne yapmam gerektiğini biliyorsun, gücüm yok oysa. Gücünü kullan, yapmama için bana buyruk ver.”

JEAN: “Neden bilmiyorum, elimde değil, anlayamıyorum. Sanki bu ceket bu hale koydu beni, size buyruk filan veremem. Kont, daha demin konuştu benimle, tam açıklayamıyorum, ama...işte o kör olası uşaklık belimi bükmeye başladı yine. Kont şimdi aşağı inse, bana boğazımı kesmemi söylese o anda yaparım.”(Strindberg, 2004:66)

Jean'la Julie'nin bu davranışlarının ardındaki sosyo-psikolojik süreçler oyun içerisinde temellendirilmiştir. Jean, için Kont'un ifade ettiği anlam çok güçlüdür. Bunu, onun çocukluğuna ilişkin anlatısındaki cennet imgesi üzerinden bulgulayabiliriz. Kont, onun erişmek istediği konumun temsilcisidir. Mutfak alt kattadır. Alt kat yeryüzünü temsil eder. Jean, yeryüzü cennetini imleyen üst kata Julie aracılığıyla çıkmayı planlarken Kont'un gelişle plan bozulur. Uşaklık kimliğinden, genetik yatkınlığından sıyrılamaz. Burada da dönemin natüralist-realist yaklaşımının etkisi görülmektedir.

Julie'nin gidememe nedeni daha karmaşıktır. Bilmediği bir dış dünyaya tek başına çıkmak feodal bir toplumda bir kadın için kolay değildir. Kaldı ki, yaşam deneyimi de yeterli değildir konağın dışında bir yaşam kurabilmesi için. Yaşamdaki amaçsızlığı da önünde engeldir. Kendisiyle, geleceğiyle ilgili hiçbir ideali yoktur. “Düşmüş” bir kadın olarak orada kalmasının da olanağı yoktur. Çocukluk travmalarının getirdiği kimlik bunalımını da çözememektedir. Kendisinden beklenen kadınlık rolünü yerine getiremeyeceği açıktır. Babasıyla ilgili duyguları da karmaşıktır. Babasını seviyor mu nefret mi ediyor bilememektedir. Yaşama ve kendisine ilişkin özgün bir düşünce geliştirememiştir,

bir bakış açısı yoktur. Düşüncelerimi babamdan, duygularımı annemden, herkesin eşit olduğu fikrini de nişanlımdan aldım der. Kendisinin yarı erkek yarı kadın olduğunu düşünmektedir. Verili toplumsal değerler ortamında onun sorunu nerede durduğunu, ne olduğunu kestirememesidir. Kendisini kadınla erkek arası bir yerde konumlaması arada kalmış duyumsaması, toplumun kadını ve erkeği katı rol beklentileriyle biçimlendirmiş olmasının bir sonucudur. Julie dar cinsiyetçi rol kalıplarını aşmak istemekte, mevcut toplumsal yapı ve zihniyet dünyası buna olanak tanımamaktadır.

Babasının temsil ettiği dünya arzuladığı dünya değildir. Jean’la yaşadığı cinsel deneyim zaten onu sembolik olarak “cennetten” atmış, bir “düşmüş melek” olarak yeryüzünde de kendisine yer bulamamış, geriye “daha dibe” doğru gitmek kalmıştır ancak. Yarım saat içinde babası gelecektir. Babasının kasasındaki paralar yanındadır. Kristin seyisin atları bekletmesini söyleyecektir. İstese çıkıp gidebilecektir Julie. Yaşananları babasına açıklamaya çalışmak bir başka seçenektir. Ne ki psikolojik durumu eyleme geçme ve eyleminin sonuçlarına katlanmasının bir seçenek olma olasılığına engeldir.

JULIE: (...) “Hiçbir şey yapamıyorum. Ne pişmanlık duyabiliyorum, ne kaçıp gidebiliyorum, ne kalabiliyorum, ne yaşayabiliyorum, ne de ölebiliyorum.”(Strindberg, 2004:66)

Belki de Jean’ın şu sözleri her şeyi açıklamaktadır: “Kadınla erkek arasındaki o her zamanki fark”. Julie’nin kodlarını çözemediği, içinde var olmadığı dünya, erkeklerin lehine olan “fark” nedeniyledir. Jean, zil sesiyle uşak giysilerini giyip, Kont’un emirlerini beklerken, Julie, Jean’ın eline tutuşturduğu ustura ve ondan gelen “git” komutuyla bir gözbağcının cezbesine tutulmuş gibi çıkıp gider.

Matmazel Julie oyununu kadın temsiliyeti bakımından değerlendirdiğimizde, kadının, benliğin keşfedilişinin ve yeniden kuruluş çabasının önündeki engellerin temsiline dönüştüğünü görürüz. Yaz dönümü, güneşin çevriminin dönüm noktası, yörüngesinde izlediği yolun tepe noktasıdır. Julie o gece özgürlüğün, coşkunun, duyguların, arzusun tadını çıkarmış, sınırları “aşmış” yaşamının dönüm noktasına ulaşmıştır. Sınırları aşan kadınları sert bir düşüşün bekliyor olması şaşılabilecek bir durum değildir ataerkil dünyada. Güneş sonsuz çevriminde yol almayı

sürdürürken, Julie daha fazla devam edemeyecektir. Yaşadığı dünyanın katı normlarının, sınıfsal ve cinsel hiyerarşinin ayırımına varmıştır. Yaz dönümü gecesinde yaşadığı cinsel deneyim sembolik olarak bir erginleşme deneyimidir. Katı toplumsal kuralların baskısı, feodal dünyanın değerler sistemi kadının dürtülerinin itkisiyle davranmasını bir felaket gibi algılamaktadır. Kadın, içsel itkilerini bastırmalı, arzularıyla değil, aklıyla ve sınıfsal kimliğine uygun biçimde yaşamalıdır. Julie bu deneyimle içinde yaşadığı toplum içindeki çıksızlığını görmüş, çevrelendiği toplumsal yapıda istediği gibi yaşayamayacağını, arzulayan, duyumsayan bedeniyle var olamayacağını anlamıştır.

2. Bernarda Alba'nın Evi(1936) Oyununun İncelenmesi

Oyun yazarı, şair, besteci Federiko Garcia Lorca, 1898'de İspanya'da Granada yakınlarında bir köyde doğdu. Cizvit okulundan sonra Granada Üniversitesi Hukuk Fakültesine girdi. 1919'da Madrit'e yerleşti. 1932'de yazdığı Kanlı Düğün, 1934'de yazdığı Yerma, 1936'da yazdığı Bernarda Alba'nın Evi, İspanyol köylerindeki kadınlar üzerine yazılmış bir üçlemedir. Üçlemede, bağnaz biçimde uygulanan geleneklerin insan doğasını baskılaması, katı törelerin insana mutluluk getirmemesi konu edilir. 1933 yılında eşcinsel olduğunu açıklayan Lorca'nın Katolik Kilisesi ile arası açıldı. 1930 yılında davet edildiği ABD'de çeşitli konferanslar verdi. Arjantin, Brezilya ve Uruguay'a seyahat etti. İspanya'da Cumhuriyet kurulduktan sonra Milli Eğitim Bakanlığı'nın desteğiyle, kendisinin kurup yönettiği La Barraca adlı gezici bir tiyatroyla, işçi ve köylülere İspanyol tiyatrosunun klasik yapıtlarını tanıttı. Calderon, Lope de Vega, Cervantes gibi yazarların çalışmalarıydı bunlar. İspanya'da siyasi ortamın gerilimi artıyordu. 1936'da Halk Cephesi başa geçince, Franco bir askeri darbe örgütledi. İç savaş çıktı. Güney İspanya'yı ele geçiren Falanjistler, etnik-ideolojik katliamlara başladı. Yaşamın zorbalıklarına şiirle, müzikle, sözle direnen Lorca 19 Ağustos 1936'da Falanjistlerce kurşuna dizildi. İnsancıl olmayan törelerin içinde devinmek durumunda kalan insanın trajedisinin çok yönlü aktarıcısı Lorca'nın oyunları dünya sahnelerinde yorumlanmayı sürdürüyor.

Endülüs'te bir taşra bölgesinde toprak zengini Bernarda, kocasını toprağa verdiği gün, geleneklere uygun olarak kendisini ve beş kızını sekiz yıllık bir yas sürecine sokar. Evde, annesi, kâhya kadın Poncia ve hizmetçisiyle birlikte

yaşamaktadırlar. Bernarda'nın ilk eşinden olan kızı Angustias yakında o bölgenin en yakışıklı delikanlısı olarak bilinen Pepe el Romano ile evlenecektir. Bütün kardeşler hayrandır Pepe'ye. Adela ile Martirio âşık oldukları Pepe nedeniyle birbirlerine kin gütmektedirler. Adela gizlice Pepe ile birlikte olmaktadır ve ondan hamiledir. Evlilik dışı beraberlik namussuzluk olarak görülmektedir. Bernarda dedikodulardan korunmak için kızlarını katı bir disiplin altında tutmaya çalışsa da her şeyi denetleyemez. Martirio bir gece, Adela'nın samanlıkta Pepe ile birlikte olduğunu anlar ve annesine söyler. Adela, Pepe'yi sevdiğini onunla birlikte olduğunu açıklar. Bernarda öfkeyle Pepe'ye ateş eder. Pepe atıyla kaçmıştır ama Martirio, Adela'e Pepe'nin öldüğünü söyler. Adela kendini asar. Yas süreci daha da ağırlaşarak devam edecektir.

Oyun çan sesleriyle başlar. Kilisede, Bernarda'nın kocasının cenaze töreni yapılmaktadır. Poncia ile hizmetçi evde Bernarda'yı çekiştirmektedirler. Poncia sucuk ekmek yemektedir, Gizlice sucuk dolabını açmıştır. Hizmetçi kızı için de biraz sucuk ister. Bir dilenci kadınla küçük kızı hizmetçiden evdeki artık yiyecekleri ister. Hizmetçi dilenci kadını aşağılar ve kovar. Hizmetçi, temizlik yaparken bir yandan da evin zenginliği ile kendi fakirliği arasındaki uçuruma duyduğu öfkeyle söylenmektedir. Çan sesleri işitildiğinde öfkesi de artar.

HİZMETÇİ: “Çalın, çalın bakalım durmadan. Altın kakmalı, sırma işlemeli tabuta koysunlar da taşısınlar seni bakalım, sen de benim kadar ölürsün ancak, al bahtına çıkani, Antonio Maria Benavides; çuha urbanı, yüksek konçlu çizmelerini giy de, al bahtına çıkani! Bir daha kaldıramayacaksın eteğimi ağıl kapısının ardında.”(Lorca, 2012:15)

Bu sırada ev sahipleriyle taziye için gelen siyah yas giysili kadınlar eve girdiğinde hizmetçi saçını başını yolarak ağlamaya başlar. Bernarda onu azarlar. Yoksulları hayvanlara benzetir. Konukların arasındaki bir genç kız ona itiraz edince, büyüklerin yanında konuşmaması konusunda uyarılır. Oyunun hemen başında karşımıza çıkan sınıf ve yaş hiyerarşisi geleneksel toplumun yapılanma biçiminin ipuçlarını verir. Taziyeye gelen kadınlarla Bernarda arasındaki kısa sohbette üstü örtük biçimde birbirlerini iğneleme vardır. Bernarda ikramdan hemen sonra, kocası için duaya başlar, bir an önce kadınları savuşturmak istemektedir. Herkesin birbirinin açığını aradığı, dostça bir yakınlaşmanın

olmadığı bir ortamdır ve her şey göstermeci bir törensellik içimde yapılmaktadır. Kadınlar gidince arkalarından söylenir:

BERNARDA: “Evlerinize dönün de, gördüğünüz kusurları bir bir sayıp dökün! Dilerim yıllarca kapımın eşiğinden atlamayasınız bir daha!”(Lorca, 2012:19)

Bernarda köy halkından nefret ettiği gibi o köyden de nefret etmektedir. Şu sözleri köyü nasıl gördüğünü gösterir:

BERNARDA: “Bu ırmaksız köyden söz açınca, başka türlü nasıl konuşulur ki? Bu kuyularla dolu köyden, ya ağılanmışsa diye suyunu korka korka içtiğin köyden?”(Lorca, 2012:20)

Bernarda'nın sözleri köyün tekinsiz bir yer olduğuna işaret eder. Lorca, oyunu toplumsal ayrışmanın çatışmaya ve kardeş kavgasına dönüştüğü süreçte yazmıştır. Cumhuriyetçilerle, Falanjistlerin savaşının karanlık atmosferinin, oyunun atmosferine yansıdığı söylenebilir. Bernardo evi, bir manastıra ya da hapisaneye çevirmeye niyetlidir. Adela'nın verdiği yeşil ve kırmızı çiçekli yelpazeyi yere atar. Yas tutan kadınlar olarak renkli her şey çıkmalıdır yaşamlarından. Oyundaki renk sembolizmi yas durumu ile insanın doğal istekleri arasındaki karşıtlığı vurgular. Oyunun ilerleyen bölümlerinde Adela, yeşil elbisesini giyinip dışarı çıkmak ister. Akli dengesi yerinde olmayan Nine Maria Jozefa, rengârenk giyinir ama Bernarda onu odaya kilitler. Bernarda ile tam bir karşıtlık kuran nine yaşamın duyumsal yanını temsil eder. Feodal dünyanın kadınları ezen katı ahlak kurallarının bekçisi gibi davranan Bernarda için annesi kilit altında tutulması gereken bir utanç kaynağıdır. Odasından kaçan annesinin kuyuya düşmesinden değil, “evlenmek istiyorum” sözlerinin komşularca duyulmasından çekinir. Bernarda, içinde renk, neşe, şaka, yaşama sevinci olmayan bir ortama hapseder kendisini ve ailesini. Dulluğu, bir kimlik gibi giyinen Bernarda, kızlarına da yas tutmayı ısrarlı bir biçimde dayatır.

BERNARDA: (...) “Sekiz yıllık yas süresince, sokaktan hava sızmayacak içeri. Kapılar, pencereler tuğlayla örülmüş gibi davranacağız. Babamın evinde de böyle olmuştur, dedemin evinde de. Çeyiz sandığınız için giysiler işlemeye başlayabilirsiniz bu arada. Sandıkta yirmi top keten bezi var, kesip çarşaf, yorgan yapın, Magdalena da işlesin.”(Lorca, 2012:20)

Bernarda'nın kızlarının evden tek kurtuluş yolu evlenmeleridir. Evlenmeyse bir esaretten bir başka esarete geçme anlamına gelecektir. Kızların arkadaşlarından Adelai da cenazeye gelmemiştir. Martirio, sevgilisinin ona eşikten adım attırmadığını, artık yüzüne pudra sürmediğini ve eskisi gibi neşeli olamadığını söyler. Kadınların efendileri gibi davranan erkekler izin vermedikçe kadınların cenazeye bile gitmeleri mümkün değildir.

Kadınlarla erkeklerin arasındaki ilişkiler katı geleneklerin belirlediği biçimde sürdürülmektedir. Bernarda taziye gelen erkeklerin avludan geçmelerini istememiştir, kızlarının tüm yaşamlarını, erkeklerle temas etmeyecek biçimde düzenlemeye çalışır. Angustias, nişanlısıyla gece pencereden demir parmaklıkların ardından görüşür. Avludan dışardaki erkeklerin konuşmasını bile dinlemek yasaktır. Buna karşın, kadınların bütün konuşmalarının içeriği erkeklerle ve örtük ya da açık biçimde cinsellikle ilgilidir. Taziye gelen kadınlarla sohbette bile birbirlerine “namus” meselesi üzerinden laf sokarlar.

Evin dışı erkeklerin dünyasıdır. Poncia evle dışarı arasındaki haberci gibidir. Poncia, erkeklerin arasındaki konuşmaları aktarır. Köyün erkeklerinin bir kadının kocasını bağlayıp, onu zeytinliklere kaçırdıklarını anlatır. Bu tecavüz olayını dinleyen Bernarda, tecavüze uğrayan kadını kast ederek “köyümüzdeki tek kötü kadın odur” der. Bir gün sokaktan gelen bağırıtların bir linç girişimi olduğu anlaşılır. Evlilik dışı gebe kalan bir kadın bebeğini öldürmüştür. Kadını linç etmek için ayaklanan ahaliyi destekleyen Bernarda, jandarmalar gelmeden onu öldürmeleri gerektiğini söyler. Bir tek Adela “kıymasınlar” der karnını tutarak. Ablasının nişanlısından hamile kalmıştır. Bernarda'ysa gebersin diye bağırmaktadır. Bir başka gün Poncia, ekin biçmeye çağrılan orakçıların bir kadınla zeytinliklere gitmek için pazarlığa giriştiklerini aktarır.

PONCÍA: “Yıllar önce bu kadınlardan biri daha gelmişti buraya: O kadına gitsin diye, en büyük oğluma para vermiştim. Erkek kısmına gereklidir bu gibi şeyler.

ADELA: Onlar ne yapsalar hoş görülür.

AMELIA: Kadın doğmak cezaların en ağıridir.

MAGDALENA: Gözlerimiz bile bizim değildir.”(Lorca, 2012:45)

Feodal törelerden ve çifte standartlı ahlak anlayışının baskısından bunalan kadınlar dışarıya, tarlalara özlem duyarlar. Türkü söyleyerek geçen orakçıların türkülerine eşlik eden Martirio ile Adela onların arasında olmak isterler. Türkü söyleyenler gitgide uzaklaşır, hiçbir zaman onların arasında olamayacak Bernarda'nın kızları, evin sınıksız kapalı panjurlarının arkasından türküyeye katılırlar.

MARTIRIO (Özlemli): "Açın kapı pencereyi. Köy kızları, gelin bizle.

ADELA (tutkulu):Diler tacın süslemeyi. Orakçı, güllerinizle." (Lorca, 2012:46)

Aslında özledikleri biraz nefes almaktır ne var ki sınıfsal konumları nedeniyle tarlalara gidememekte, sokaklar da erkeklerin alanı olduğundan, özgürce sokağa çıkamamaktadırlar. Doğanın içinde olmayı özgürlükle ilişkilendirirler. Biraz nefes alacakları tek alan olan avluyu da aralarındaki bitmeyen çekişmeler yüzünden birbirlerine dar ederler. Oyundaki kadınların her biri, hiyerarşik cinsiyetçi geleneklerin kendilerini baskılamasından etkilense de, özgürlüğü özleseler de birbirleriyle dayanışma içinde değildirler. Kadınların kendilerini görme biçimi, ataerkil değerlerin bakış açısına göre biçimlenmiştir. Aynı baskı mekanizmasının mağduru olan kadınlar birbirlerinin duygularına yabancılaşmışlardır. Örneğin, cinsellikle ilgili erkeklerin yaptığı her türlü zorbalıkları bile hoş gören kadınlar, birbirlerini sürekli göz hapsinde tutup denetlemektedirler. Kadınların kendilerini ve birbirlerini değerlendirme biçimi ataerkil toplumun onlara benimsettiği kadınlık anlayışını pekiştirmektedir. Yaşamak istedikleri ama bastırmak durumunda kaldıkları arzularını dışlaştıramayan kadınlar sürekli birbirlerinin dedikodusunu yaparak, birbirleri üzerinde denetim kurarak, ataerkil cinsiyetçi yapılanmaya hizmet ederler.

Oyunun alt temalarından biri de sınıflı bir toplumda yaşamının getirdiği irili ufaklı sınıfsal temelli hiyerarşilerdir. Oyundaki karanlık atmosferin, insanların birbirlerine duyduğu kinin ardında toprak ve miras paylaşımıyla ilgili meseleler vardır. Angustias'a babasından kalan miras nedeniyle o, Bernarda'nın kızları arasında en zengin olandır. Kardeşler arasındaki çatışmanın kaynaklarından biri de mal varlıkları arasındaki farklardır. Bernarda'nın ikinci kocası öldüğünde Angustias kendisine düşen payla daha da zenginleşmiştir.

Bernarda, yıllar önce, Martirio'nun bir gençle evlenmesini engellemiştir. Bernarda'nın tek gerekçesi "üstün kanının" bir çoban kanıyla karışmasını istememesidir. Martirio kendisine haber gönderen Enrique Humanas'ı tan ağarınca kadar pencerede beklemiştir ve hala onun gelmemesinin asıl nedenini bilmemektedir. Oyunda pek çok kez "hizmetçi parçası", "çoban parçası", gibi sınıfsal konum üzerinden aşağılamalar geçer. Herkesin geçmişinde sahip oldukları toprakları ele geçirişine ilişkin karanlık sırlar vardır. Bu sırlar aslında bilinmektedir. İşlerine öyle geldiği için örtbas edilmesi yönünde aralarında bir söz birliği vardır adeta. Sık sık birbirlerini "sus" diye uyarırlar. Oyun, Bernarda'nın "susun" haykırışıyla biter. Kardeşlerin arasındaki çatışma şiddetlendiğinde ört bas edilmeye çalışılan sırlar ortaya dökülür. Poncia'nın Bernarda'yı uyardığı felaket patlamıştır. Adela bedeli ne olursa olsun Pepe ile birlikte yaşamaya kararlıdır. Artık ok yaydan çıkmıştır. Dışarda onu bekleyen Pepe'ye gitmek ister. Üzerine yürüyen Bernarda'nın elindeki sopayı kırar. Bu evin efendisi Pepe olacak diye bağırır, Pepe dışında kimseden emir almayacağını söyler. Yeni efendisi olarak Pepe'yi ilan eder, tüm ev halkını karşısına alır. Oyunun başından beri bir oyun karakteri kadar olayların içinde ve kilit noktada gibi duran Pepe el Romano oyunda hiç görünmez. Bir aşkı taşıyabilecek bir erkek olmadığı bellidir. Parası için Angustias'la nişanlıdır. Bir yandan Adela ile birlikte olmayı sürdürür. Zoru görünce de kaçır. Bernarda'nın kızlarının, özlemlerinin, tutkularının içi boş temsilcisidir. Kızlar yaşamak istedikleri her şeyi Pepe'ye yüklemişlerdir. Pepe, kızların erişemeyecekleri umutlarını yükledikleri bir semboldür yalnızca, kızların çöken umutlarının sembolüdür. Bernarda Pepe'ye tüfekle ateş eder. Pepe kaçmıştır ama Martirio Adela'yı üzmemek için onun öldüğünü söyler. Kendisini Pepe'nin aşkı için parlayan Adela, onun öldüğünü sanarak intihar eder.

BERNARDA: (...) "Kesin ipi, indirin! Kız oğlan kız öldü benim kızım. Başka bir odaya kaldırıp kız gibi giydirin. Kimse bunun sözünü etmeyecek! Kız oğlan kız öldü. Söyleyin de, tan ağarırken çanlar iki kez çalsın. (...) Ağlamak da yok. Ölüme sessiz katlanmak gerekir, bağına taş basarcasına. Susun! Sakin olun dedim! Gözyaşı yalnız kalınca dökülecek! Yas denizine gömüleceğiz. O, Bernarda Alba'nın en küçüğü, kız oğlan kız öldü. İşittiniz mi? Susun, susun, dedim. Susun!"(Lorca, 2012:78)

Bernarda'nın kızının cansız bedenini kendisini astığı ipten indirirken söylediği sözler, oyunun evrenini ve kadın algısını gösterir. Bernarda'nın sözleri, kadınları namuslu olanlar ve namussuzlar olarak iki karşıt kutba ayıran geleneksel ahlak anlayışının yapısının ardındaki düşünceyi yansıtmaktadır. Kadınların bu biçimde sınıflandırılması, ataerkin düşünme biçimini yeniden üretmekte ve oyunun asıl sorgulamak istediği meseleyi ortaya çıkarmaktadır. Oyunun, kadınlara iç avlular ve gizli köşelerden başka yaşama alanı sunmayan bunaltıcı atmosferi kendi arzularının peşinden giden Adela'nın ölümüne kadar sürer. Bernarda'nın sözlerinden de anlaşılacağı üzere Adela'nın kendisini öldürmesi de kadınların yaşamlarında bir değişim sağlamayacak, yas daha da koyutulmuş biçimde sürdürülecektir.

Bernarda Albanın Evi oyununu kadın temsilleri üzerinden değerlendirdiğimizde, kadının kendi kendisinin hapisanesine dönüştürüldüğü görülür. Bedeni de kadının hapisanesidir. Eril mekanizmanın kendisini yeniden üreten söylemleri, kadınlarca sahiplenilmiştir. Dahası, kadını ezen mekanizmanın bizatihi üreticisi konumundadır Bernarda. O, kızının cenazesi başındayken bile toplumun ahlaki normlarını incelemektedir. Kızının “kız oğlan kız bir ölü” olarak sunulması gerekmektedir dedikoduculara, ikiyüzlü ahlak bekçilerine. Oyun bu anlamda insan benliğinin, kilise ve ataerkil kadın düşmanı geleneklerce yok edilmesinin anlatımıdır. Kadına seçenek sunmayan bir hapisaneye dönüşen ev, ataerkil-dinsel geleneklerce kurulmuş toplumsal yapının alegorisi biçiminde yansıtılmıştır. Kadın, kendisine belirlenen alanda, öznel istek ve itkilerini bastırarak devinmeli, bu tür bir varoluşa boyun eğmelidir. Tutkularının peşinden giden ve istediği gibi yaşamak isteyen kadın kendisine yaşama olanağı bulamayacaktır. Doğa karşıtı, yıkıcı ahlak mekanizmasının ezdiği kadın, aynı mekanizmanın gösterenine dönüşür.

3. Antigone(1942) Oyununun İncelenmesi

Fransız oyun yazarı Jean Anouilh, 1910'da Bordeaux'da doğdu. Paris Üniversitesi'ndeki hukuk eğitimini bırakarak reklam sektöründe çalıştı. İlk Oyunu Ermin 1932'de sahnelendi. Bir süre yönetmen Louis Jouvet'nin yardımcılığını yaptı. Oyunlarını, pembe oyunlar, siyah oyunlar(trajediler, gerçekçi dramlar), uyumsuz oyunlar, kostümlü oyunlar, barok oyunlar olarak

kategorize etti. “Siyah oyunlar” kategorisine giren Antigone’yi Paris’in Nazilerce işgali sırasında yazdı. Sophocles’in Antigone oyunun uyarlaması olan Anouilh’in Antigone’si, yazarın dönemine eleştirisi olarak değerlendirilebilir. Öteki oyunlarından kimileri şunlardır. Eşyasız Yolcu(1937), Hırsızların Balosu(1938), Vahşi Kadın(1938), Randevu(1941), Mede(1946), Tarla Kuşu(1952), Çok Yaşa 4. Henri(1978). 1959’da yazdığı Becket ya da Tanrının Şerefi adlı oyunu 1964’de sinemaya uyarlandı. 1987’de İsviçre’nin Lozan kentinde yaşamını yitirdi.

Kral Kreon, Antigone’nin taht için birbirlerini öldüren kardeşlerinden birini devlet töreniyle gömdürmüş, diğerini, vatan haini olduğu gerekçesiyle gömdürmemiş, gömmeye kalkışanı da ölümle cezalandıracağını bildirmiştir. Antigone, sonu ölüm olsa da kardeşinin “ruhunun sonsuza dek dolaşmasını” istemediği için cesedini gizlice gömer. Nöbetçiler durumu Kreon’a bildirirler. Ceset dışarı çıkarılır. Antigone cesedi tekrar gömerken yakalanır ve Kreon’un karşısına suçlu olarak çıkarılır. Kreon, Antigone’nin gömme işinden vazgeçmesi için onu ikna etmeye çalışır. Cesedi bekleyen muhafızlar öldürülecek, Antigone sessiz kalacaktır. Antigone, Kreon’un önerilerini kabul etmez. Antigone diri diri gömülürken Kreon’un oğlu aynı zamanda Antigone’nin nişanlısı Haimon’un mezardan sesi duyulur. Kreon mazara iner. Antigone kendisini asmıştır Babasına çok öfkeli olan Himon ona kılıç çeker ama öldürmez. Babasının suratına tüküren Haimon kılıcı kendi karnına saplar. Kreon’un karısı Eurydike oğlunun öldüğünü öğrenince kendisini öldürür. “Ölmesi gerekenlerin” hepsi ölmüştür. Kreon ise sistemin sürdürücülüğü görevine devam etmektedir.

Antigone, anlatıcının karakterleri tanıttığı ve oyunda olacakları anlattığı bir ön oyunla başlar. Anlatıcı karakterinin tüm oyunu daha baştan anlatması, yanılsamayı kırmak, gerçekliğe farklı bir gözle, farklı yönlerden baktırmak amacını taşır. Oyunun çatışan iki ana karakteri Antigone ile Kreon, farklı gerçekliklerden dünyayı algılamaktadır. Oyunda çatışan iki farklı değerler dünyasıdır. Anouilh, Antigone’yi epik bir biçimle kurmuş, oyunun temel meselesini disiplinci iktidarın hegemonyasını sürdürme biçimi üzerinden yapılandırmış, tragedya yapısını bozmuştur. Oyundaki karakterler toplumsal konumları neyi gerektiriyorsa öyle davranan kişilerdir. Tragedyanın, kahramanlara, yarı tanrılara özgü eylem biçimi yoktur. Antigone sıradan “kara kuru”, çelimsiz, yaşamdan evlilik ve bir erkek bebek dışında beklentisi olmayan

bir genç kız olarak çizilmiştir. Antigone'nin bu biçimde gösterilmesi, sıradan bir kişinin bile yozlaşmış sisteme başkaldırma gizilgücü taşıyabileceği iletisini güçlendirdir.

Kreon ve muhafızlar üzerinden faşist yapı görünür kılınmıştır. Kreon, ikiyüzlü çürümüş sistemin “görev bilinciyle” davranan bir yüksek memurudur. Bu anlamda gündelik kaygılarının dışında bir şeyi dert etmeyen, geçim derdinde olan, kime hizmet ettiğini önemsemeyen muhafızlardan çok da farklı değildir. Yapması gerekeni yapmakta, kral kimliğine uygun davranmaktadır. Krallık bir meslektir ve bütün meslekler gibi eğlenceli olmayan yanları da vardır Kreon'a göre. Sistemin işleyiş mantığını iyi bilen Kreon'un vicdani anlamda bir sorumluluk duygusu yoktur. Mesleğini yapma söylemiyle, iktidar ve güç ilişkilerini meşrulaştırmaktadır. Kreon, insanların yaşamları üzerinde hüküm verebilmekte, yaşayıp yaşamayacaklarını belirleyebilmektedir. Eğer Antigone susarsa, kendisini gören üç muhafız öldürülecek bu konu da kapanmış olacaktır. Antigone'yi kardeşini gömmeye kararından vaz geçirmek için çeşitli ikna yöntemleri kullanır.

KREON: “O üç andavallıdan başka biri giriştiğin işi barazdan öğrenecek olursa, seni öldürmek zorunda kalacağımı anlamıyor musun? Şimdi çenenin tutar, bu çılgınlıktan da vazgeçersen, seni ölümden kurtarmak gibi bir şansa sahibim, ama beş dakika sonra böyle bir şansım olmayacak. Anlıyor musun ha?”

ANTIGONE: O adamlar kardeşimin üstünü açtılar, benim gidip onu gömmem gerekiyor.” (Anouilh, 2012:44)

Kreon için aslolan iktidarını sürdürmek olduğundan, emirlerine karşı gelindiğinin duyulmaması gerekmektedir. Aksi halde insanlar onun otoritesini sorgulayacaklardır. Antigone kardeşinin kızı olmasa, çoktan öldürülecektir. Kreon hem Antigone'yi kurtarmak hem de otoritesini korumak istediğinden kendi bildiği yoldan meseleyi çözmek ister. Yapılması gereken yalnızca olayın duyulmasını önlemek ve Antigone'yi vazgeçirmektir. Onu gören muhafızlar öldürülecek, Antigone evine dönecek ve Kreon'a bu göre saçma olan bu sorun da kapanıp gidecektir. Kreon'un düşüncesine göre, Antigone'nin gücü Kreon'un bütün muhafızlarıyla baş etmeye yetmeyecektir. Despot kral Kreon, otoritesini sağlamak için kullandığı ikna araçlarını Antigone üzerinde de uygulamayı

sürdürür. Yalnız bu kez ne yaparsa yapsın başarılı olamamaktadır. Antigone bir başka perspektiften yaklaşmaktadır olgulara.

ANTIGONE: “Başka bir şey yapamam, biliyorum, ama hiç olmazsa bu kadarını yapabilirim ya. Hem, insan elinden geleni yapmalı.” (Anouilh, 2012:45)

Antigone, bir kahraman değildir ama insanın elinden geleni yapması gerektiğini düşünen biridir. Gücünü kararlılığından almaktadır. Yazar, toplumsal yozlaşmaya karşı herkesin elinden bir şey geldiğini Antigone üzerinden söylemekte, insanın otoriteler karşısında elinden bir şey gelmeyeceği klişesini sorgulatmaktadır.

Kreon’un onları Antigone’nin gözünde itibarsızlaştırmak amacıyla söylediği sözlerden kardeşlerinin de kirli sistemin parçaları olduğu anlaşılır. Kreon, Antigone’nin kardeşleri için anlattığı ürkütücü hikâyelerle onların aslında cenaze törenini hak etmediklerini, onlar için canın tehlikeye atılması gerektiğini söylemektedir. Kreon için Eteokles ya da Polyneikes aynı değersizliktedir. Politik strajesine hizmet ettiğinden vatan düşmanı ilan edilen ceset ortada çürümeye bırakılmıştır, vatan kahramanı ilan edilen ceset de görkemli bir törenle gömülecektir.

KREON: (...)” İki cesetten daha az yıpranmış olanını cenaze töreni için getirttim, ötekinin de olduğu yerde çürümeye bırakılmasını buyurdum. Bu hangisiydi bilmiyordum bile. İnan bana ikisi de benim gözümde eşitti. (...) Eteokles’in mezarı başında yakında yapacağım konuşmayı da dinleme. Doğru şeyler söylemeyeceğim. Söylenmeyen şeylerden daha doğru olanı yoktur.” (Anouilh, 2012:58-59)

Yalanlardan beslenen Kreon için ölümler, öldürmeler sıradanlaşmıştır. Antigone’ye kardeşlerinin ölümünden söz ederken duygusal buzlaşma içindedir. Antigone ile karşıtlığı oyun ilerlerken daha da keskinleşmektedir.

Antigone, ataerkil yapının kendisine biçtiği “lekesiz” olarak evlenmek, erkek çocuk doğurmak ve kocasının mutlu etmek dışında bir beklentisi olmayan biridir. Kardeşinin cesedine yapılan saygısızlık olmasa Haimon ile evlenecek, sıradan bir hayat sürecektir. Dikkat çekmeyi sevmeyen, duyarlı, iç dünyası zengin biri olmak dışında bir özelliği yoktur. Yazarın böyle bir Antigone çizmesi metin stratejisinin bir parçasıdır. Yazar sıradan insanın eylemini önemsemektedir.

Antigone, başlangıçta kendisini sorumlu gördüğü bir kutsal görevi içten duygularla yerine getirmek için eyleme geçmiştir. Geleneğin ona yüklediği ailesine ait bir cenazeyi gömmeye görevi bile, militarist yapıya hizmet etmediği için yasaklanmıştır. Antigone sistemin iç yüzünü anlamaya başlar. Soruları çoğalır ve eyleminden vaz geçmek yerine tavrı daha da keskinleşir. Yalan ve çıkar düzeninin iç yüzünü gören Antigone varoluşsal sorular sorar. Öylesine yozlaşmış, değerlerini yitirmiş, sevgisiz bir dünyada nasıl yaşayacaktır? Yaşamı hangi değerlere göre anlamlandıracaktır?

ANTIGONE : (Yavaşça) “Nasıl olacak benim mutluluğum? Küçük Antigone nasıl mutlu olacak? Payına düşen mutluluk lokmasını dişleriyle koparıp almak için ne sıkıntılar çekmesi gerekecek. Söylesenize kimlere yalan söyleyecek, kimlere Güler yüz gösterecek, kimlere kendisini satacak? Başını çevirip kimlerin ölmesine izin verecek?”(Anouilh, 2012:60)

Kreon, Antigone’ye mutluluktan söz eder. Antigone sessizce sistemin işleyiş yasalarına uyumlu davranırsa “mutlu” olacaktır. Oyun, mutluluğun bedelinin ne olduğunu güçlü biçimde sordurur. Kardeşinin cesedine yapılan saygısızlığa katlanamadığından vicdanının sesini dinleyerek giriştiği eylemi farklı bir yöne evrilir. Mesele, kişisel, ailesel boyutu aşır, politik bir içerik kazanır. Kreon’un Antigone’yi caydırma çabasıyla yaptığı açıklamalar, Antigone’nin istemin işleyiş yasalarının ayırımına varmasını sağlar. Sistemle bütünleşmiş, zorbalığı görevinin bir parçası olarak içselleştirmiş Kreon Antigone’yi sırturmayı başaramaz. Üstelik İsmene de gelir ve ertesi gün de kardeşini gömmeye kendisinin gideceğini söyler.

ANTIGONE: “Duyuyor musun Kreon? O da. Beni dinleyip aynı şeyi başkalarının da yapmayacağını kim bilir? Beni susturmak için daha ne bekliyorsun. Muhafızlarını çağırmak için daha ne bekliyorsun? Haydi, Kreon. Biraz cesaret, bu kötü bir an, ama geçecektir; haydi entrikacı, dediğimi yapmak zorundasın!

KREON: (Ansızın bağırır) Muhafızlar! (Muhafızlar hemen girerler)

KREON: Götürün şunu.

ANTIGONE: (Ferahlayıp yüksek sesle bağırır. Hele şükür Kreon!”(Anouilh, 2012: 64)

Antigone'nin başkaldırısı bilinçlidir. Kreon'un, otoritesini güçlendirmek için kullandığı her tür aracı boşa çıkaran Antigone eylemiyle okura adeta şöyle seslenir. Sıradan, güçsüz biri de karşı durabilir yozluğa, zorbalığa, ikiyüzlülüğe, adaletsizliğe, çirkinliğe. Bireyci, vurdumduymaz, sessizce güçlünün yanında duran kişileri eleştiren Anouilh, Kreon karakterinde somutlaşan olumsuz örneği, olumluya işaret etmek için kullanmıştır. Bu anlamda metnin didaktik bir yaklaşımı olduğu söylenebilir. Nasıl yaşayacaktır Antigone, çok kanlı bir sürecin yaşandığı, umutsuzluk batağına saplanmanın çok kolay olduğu bir ortamda? Dürüst kalarak, vicdanını koruyarak yaşamak mümkün müdür katılmış bir yapıda; zorbalık sıradanlaştığında, anlamsızlık, boşvermişlik her yanı sardığında? Kreon anlam aramanın gereksiz olduğunu, herşeyi görevinin bir parçası olarak yaptığını söylemektedir ısrarla. Kreon, sistemin içinde üstlendiği rolünü, bir gerçeklik olarak yaşar.

Antigone'nin ölüme gönderilmeden önce yanında nöbet tutan muhafızla diyalogu militarist yapı-ekonomi ilişkisini görünürleştirir. Muhafız, çavuşlarla muhafızlar arasındaki çekişmeyi şöyle anlatır:

MUHAFIZ: (...) “Maaşa gelince, özel mangadakilerin aldığı kadar, belirli bir muhafız maaşı alırız, altı ay boyunca da ikramiye olarak çavuş maaşının farkını öderler. Ancak muhafız olarak başka avantajlarımız da vardır. Lojman gibi, odun kömür parası gibi, ödenek gibi. Kısacası, iki çocuklu evli bir muhafız, ordudaki bir çavuştan daha çok para alır.” (Anouilh, 2012:71)

Muhafız Antigone'nin birazdan diri diri bir çukura atılıp gömüleceğini bilmektedir. O bu konuyu değil, üstlerine yıkılan nöbet angaryasını dert etmektedir: geçim derdindedir ve kendisine verilen görevi yerine getirmekle yükümlüdür. Herhangi bir sorgulamaya girse öldürüleceğini bilir. Ölüm Kreon'un Thebai'si için sıradanlaşmış bir gerçekliktir. Haimon'un ölüm haberini alan kraliçe Eurydike Thebai'nin yoksulları için ördüğü yün işini sessizce bırakır ve kendini öldürür. Koro, onun ölümünü Kreon'a “Thebai'nin yoksulları bu kış üşüyecekler Kreon” diye bildirir. Bu sistemde yaşayanlar için iki seçenek vardır ya kabullenmek ya da ölmek. Adaletin “güçlünün işine gelen” olduğu bir sistemde Antigone gibilere kalan çirkinliği görmemek ve zorbalarla işbirliği yapmamak için ölmektir.

Antigone'nin temel sorunu anlam arayışıdır ve Antigone nasıl yaşayacaktır zorbalığa göz yumarak? Oyunun üstün ereğinin bu soruyu okura/alımlayıcıya sordurmak olduğu söylenebilir. Antigone, bir ölüm mekanizmasına dönüşmüş sistemin içinde varoluş imkânı bulamayacağının farkındadır. Uzlaşmak, kirli, ölüm üreten sistemin içinde devinmek anlamına gelecektir. Oyun koronun şu sözleriyle biter:

KORO: “Kala kala yalnızca muhafızlar kaldı. Bütün bu olup bitenler umurlarında değil. Vız gelir onlara. Kâğıt oynamaya devam ediyorlar. (Muhafızlar oyun oynarken perde yavaş yavaş iner.) “(Anouilh, 2012:80)

Oyun bitmiş, kriz çözümlenmiş, “ölmesi gerekenler” ölmüştür. Düzenin bu biçimde sürecek olması okurda bir rahatsızlık duygusu, bu böyle gitmemeli düşüncesi oluşturur. Antigone, her şeyin “çok çirkin” olduğunu düşünüyordu. Çirkin olan sistemin kendisini sürdürmek için uyguladığı yöntemler, özcesi bütünüyle sistemin kendisidir. Antigone'nin reddi, sürmekte olduğu düzenin işleyiş mantığının görünürleştirir. Antigone'nin başkaldırısı da yüceltilirken ölümü de ölüm mekanizmasını görünürleştiren bir simgeye dönüşür.

Antigone oyununun kadın temsilleri üzerinden değerlendirildiğimizde, kadının, bir başkaldırı aracı biçiminde temsil edildiğini görürüz. Yozlaşmış, sistemin hegemonik temsilcisi Kreon ile bu sistemin içinde varolmanın ölüm mekanizmasına hizmet etmek olduğunu düşünen Antigone'nin çatışması, Antigone'nin ölüme gidişiyle sonlanır. Ölüm üreten sistemin işleyiş mekanizması bu çatışma üzerinden görünür kılınır. Kreon, anlamsız, insansız, sevgisiz valosunu sürdürecektir belki ama yeni Antigone'lerin geleceği de İsmene üzerinden duyurulur. “Kara kuru, çelimsiz” Antigone'nin onurlu eylemi etik-politik anlam kazanırken kendisi de bir başkaldırı sembolne dönüşür. Kadın, zorbalık rejiminin her türlü söylemini ve yöntemlerini alaşağı eden bir duruşun temsilidir.

4. Arzu Tramvayı(1947) Oyununun İncelenmesi

Amerikalı roman ve oyun yazarı Tennessee Williams, 1911 yılında Mississippi eyaletinde doğdu. 1929'da Missouri Üniversitesi'nde başladığı Gazetecilik ve Edebiyat Öğretmenliği öğrenimini tamamlamadı. 1938'de Iowa Üniversitesi'nin oyun yazarlığı bölümünü bitirdi. 1942 yılında Holywood'da

senaryo yazarlığı yapmaya başladı. 1947’de yazdığı Arzu Tramvayı, Williams’ın oyun yazarı olarak tanınmasını sağladı. Oyunu, aynı yıl Elia Kazan Broadway için yönetti. *“Arzu Tramayı, hem cinsel tutkulara ilişkin hem de erotik anlatım biçiminin kullanımıyla bu süreçte yazılan oyunlara bir örnek teşkil eder.(Korukçu, 2013:130)* Eleştirmenlerce, yazarın oyunlarındaki karakterlerini daha çok yakın aile çevresinden esinlenerek oluşturulduğu söylendi. Williams’ın oyunlarından bazıları şunlardır: Sırça Hayvan Koleksiyonu(1944), Kızgın Damdaki Kedi(1959), İguanenin Gecesi(1961). Oyunlarında toplumsal ve psikolojik çatışmaları öne çıkaran Williams’ın senaryo, roman, şiir, öykü ve denemeleri de bulunmaktadır. Tennessee Williams, New York’ta 1983 yaşamını yitirdi. Arzu Tramvay’ı için şöyle der Arthur Miller: *“Şair Williams birçoğunun sandığı gibi politika konusunda tarafsız değildi. Tramvay’ın gördüğü yoğun ilgi ve beğeni dalgasının bir kısmı da oyunun sosyal gerçekçiliği ve bir o kadar da kişisel şiirselliğine bağlıydı.(.) Tramvay acının bir çılgılığıdır; bunu unutmak oyunu unutmaktır.”* (Miller, 2009:13)Yaşamın sert yüzünü, şiirsellekle aktaran Tennessee Williams, yapıtlarıyla düşünce ve duygu dünyamızı zenginleştirmeyi sürdürüyor.

Blanche Dubois, New Orleans’ta yaşayan kız kardeşi Stella’yı görmeye gelir. Stella işçi kocası Stanley Kowalski ile birlikte yaşamaktadır. Blanche ile Stella bir malikânede büyümüşlerdir. Zaman içinde topraklarını kaybeden ailenin elinde kalan son mülk olan malikâne satılmış, aile büyüklerinin hepsi hayatlarını kaybetmiştir. Stanley, malikânenin satıldığını öğrenince, Blanche’in, karısının payına düşen paraya el koyduğunu düşünerek araştırma yapmaya başlar ve onun geçmişiyile ilgili kimi gerçeklere ulaşır. Blanche, öğretmenlik yaptığı okuldan genç bir öğrencisiyle birlikte olduğu gerekçesiyle atılmış, farklı erkeklerle birlikte olmuş, kaldığı otelden de kovulduktan sonra kardeşinin yanına gelmiştir. Blanche’in psikolojik durumu iyi değildir, mücadele etmeye çalıştığı alkol alışkanlığı vardır. Çok gençken evlendiği, sonradan eşcinsel olduğunu öğrendiği eşinin intiharından kendisini sorumlu tutmaktadır. Kardeşinin hamile oluşu, Stanley’in iş arkadaşlarından Mitch ile yaptıkları evlilik planı Blanch’ı geleceğe ilişkin biraz umutlandırır. Stanley, içkili olduğunda kendini kaybeden, eşi Stella’ya şiddet uygulayan, kaba tavırları olan biridir. Stanley’nin eşinin hamile oluşuna bile aldırmadan onu dövmesi, Blanche’ı dehşete düşürür. Stella’nın

Stanley'den ayrılmasını istemektedir. Gidebilecekleri ne başka bir yer ne de paraları vardır oysaki. Üstelik Stella, Stanley'nin yaptıklarını hoş görmekte ve kurduğu düzeni sürdürmek istemektedir. Stanley ile Blanche arasındaki kültür ve görgü farkından dolayı oluşan gerilim oyun boyunca yükselir. Stanley Blanche'la ilgili bildiklerini abartarak Mitch'e ve Stella'ya anlatır. Mitch Blanche ile evlenmekten vaz geçer. Stella'nın doğum için hastanede olduğu gece Stanley Blanche'a tecavüz eder. Blanche bu olaydan sonra gerçeklikle kurduğu zayıf bağı daha da yitirir ve akıl hastanesine kapatılır.

Oyun Stanley'nin Stella'ya bağırarak seslenişiyle başlar. Stella tatlılıkla kendisine böyle bağarmamasını söyler. Stanley ona “yakala” diyerek bir et torbası fırlatır. Et sözcüğünün erkeklik organı anlamına da geldiğini bilmeyen Stella espriyi anlayamaz. Komşu kadın anlar ve buna kahkahalarla güler. Stella ile Stanley'nin arasındaki kültürel fark, Blanch geldiğinde daha da görünürleşir. Stanley erkek dünyasının ve erkeklik kültürünün temsilcidir. Stanley'nin oyun boyunca çatışma içinde olacağı Blanche onun tanıdığı, kadınlardan değildir. Bu nedenle Stanley, bir tehdit olarak algılamaktadır Blanche'ı. Eğitimli, daha üst sınıfsal kökenden gelen Blanch, Stanley'i bayağı, banal, cahil, kaba bulmaktadır. Oysa Stanley, kendi çevresindeki kadınlarca beğenilen bir erkek olmuştur hep. Stella'nın gözünde de erkekliğin tüm “erdemlerine” sahiptir. O erkekliğin neler üzerinden inşa edildiğini bulgulamış, zorlu yaşam koşullarına karşı kendisini yapılandırmış biridir. Toplumsal rolünü kendince başarıyla uygulamaktadır. Emeğiyle geçinir, eve ekmek getirir. Güzel bir karısı vardır ve yakında bir “erkek” babası olacaktır. Bowling'e gitmek, içkili poker partileri düzenlemek onun boş zaman geçirme etkinlikleridir. Kendisinden fiziksel olarak daha güçsüz ya da daha duyarlı olan arkadaşlarından farklı görmektedir kendisini. O daha “erkektir” ve bunu sürekli bir gösteriş biçiminde sunmaktadır. Şiddet dünyasının içine doğmuş, kendisini ataerkil-cinsiyetçi kodlarla var etmiş Stanley için aslolan bildiği gibi yaşamını sürdürmektir. Blanche geldiğinde bir alan koruma mücadelesi vermesi gerekmiştir. Blanche ile arasındaki çatışmanın temel nedeni Stella'dır. Blanche, Stella'nın seçtiği yaşama ve Stanley ile ilişkisine anlam verememektedir.

Blanche kızkardeşini, kaçmakla, ailenin zorlu süreçlerinde kendisini yalnız bırakmakla suçlar. Blanche kayıplarını, fiziksel olarak gömse de simgesel

düzlemde bunu başarmamıştır. Stella'nın başardığı şey tam da budur. Geçmişin hayaletlerinden kurtulduğundan, kendisine yepyeni bir yaşam kurabilmiştir. Blance geçmişiyle hesaplaşmadığından yanılısamalar evrenine sığınmak zorundadır. Ne var ki yaşamın sert gerçekliği başka türlü işlemektedir.

Travmatik bir geçmişi olan Blanche hem içsel hem maddesel anlamda boşluktadır. Yanına gidebileceği kimsesi, kendisine bir yaşam kurabileceği parası yoktur. Kodlarını çözemediği, bir parçası olamadığı, eklemlemediği bir dünyanın içindedir. Yazarın dili kurma tarzı Blanche'ın gizlediği her şeyi açığa vuracak bir biçimde işler. Blanche yalancı mıdır? O her hikâye edişte olanı değil olmasını istediği şeyi, kendince “olması gerekeni” söyler. Lirizmin, gerçekçiliğin, şiirselliğin iç içe geçtiği oyunda Blanche “aradığı şeyi” kendi yöntemleriyle bulamayacaktır. Aşağıladığı bir dünyanın yöntemleri ona göre değildir. Onu Stella'dan ve tüm ötekilerden de ayıran budur. Blanche oraya “ölülerini gömmüş” de gelmiştir. Belle Reve bir “ölüler yurdudur” Blanche için. Çiftlik “müsrif dedelerin zinaları” yüzünden ellerinden gitmiştir. Tüm aile büyükleri ölmüştür. Öte yandan eşinin, ölümüne neden olduğunu düşündüğünden ağır vicdan azabı yaşamaktadır. Yaşadıklarının yoğun duygu yükünden kaçmak için içkiye sığınmıştır. Yalnızlığı, umutsuzca onu farklı erkeklerle ilişkilere sürüklemiş o da yetmemiş kendisine “sihirli” bir dünya kurmuştur. İçindeki boşluğu dolduran şeylerse sandığının içindeki sahte danteller, imitasyon takılar, ponponlu terlik vb.dir. Birlikte olduğu erkeklerden geriye kalan bir sandık dolusu ıvır zıvırla, Arzu Tramvayına binip “son durağa”, gelmiş, kız kardeşine sığınmıştır. Ne var ki, ne kayıplarından ne de bir arzu nesnesine dönüştürdüğü ölen gençlik aşkıdan kurtulabilecektir. New Orleans, eşinin ölümünün zihninde capcanlı duran anılarını geride bıraktıracak bir yer değildir. Aslında zihninde kurduğu dünya, gerçeklikte ulaşabileceği bir dünya da değildir. Dahası, onun sığındığı küçük oyunları için fazla sert bir gerçekliği temsil etmektedir New Orleans ve Blanche o dünya için fazla kırılgandır. Oyunu Stella gibi kurallarına göre oynayabilse belki orada hayatta kalma şansı bulabilecektir. Kendi oyununun oyuncusu olmak isteyen Blanch, kendisini kendi bildiği şey üzerinden, öğrenilmiş kadınlık modellerini taklit ederek sunar. *“Yönelişi doğrultusunda, kardeşinin eşi de dahil olmak üzere, iletişime geçtiği erkeklere cinselliğini kullanarak yaklaşır.”* (Korukçu, 2013:130) Kendisine, ataerkin kadınlara yüklediği beğeni

kodları üzerinden değer biçen Blanche'ın flörtöz tavırları, yaşadığı derin travma haliyle bağlantılıdır. Cinsiyetçi toplumsal kodlara göre, girişimde bulunan, arzu eden kadın tedirgin edici ve tehlikelidir. Kadın ancak erkek arzusunun nesnesi biçiminde sunulmalıdır kendisini. Mitch'le bir birliktelik kurmak isteyen Blanche, onun üzerinden toplumsal onay kazanmak derdinde değildir. Mitch'in "ötekilerden" farklı olduğunu, merhametli olduğunu düşünmektedir. Mitch'in de sevdiği kadın ölmüştür; Blanche onunla yaralarının benzer olduğunu ve Mitch'in duygularını anlayabilecek şefkatli bir erkek olduğunu düşünmektedir.

BLANCHE: "Acı insanı içten duygulu yapıyor diye düşünüyorum. (...) Sen bana hiç acı çekmemiş bir insan göster. Ben de sana onun ne kadar yüzeysel olduğunu göstereyim. (...)"(Williams, 2009:102)

Mitch, Stanley'den farklı olsa da Blanche'la acılarını karşılıklı olarak sağaltabilecekleri biri değildir. Stanley, Blanche'la ilgili yaptığı araştırmanın sonucunda öğrendiklerini Mitch'e anlatmıştır. Anlatma gerekçesi şöyledir:

STANLEY: "Mitch benim yakın arkadaşımdır. Aynı üniformayı giydik askerlikte, aynı tesiste çalışıyoruz ve şimdi de aynı bowling takımındayız. Sence onun yüzüne bakabilirmiydim (...) Eğer ben bütün bu haltları bilseydim ve benim en yakın arkadaşım bu oyuna kapılsaydı hayatım boyunca vicdan azabı çekerdim."(Williams, 2009:200)

Stanley'in olanları Mitch'e anlatma nedeni Blanche'ı yaşamından çıkarmak istemesidir. Bunu ahlakçı bir noktadan ve erkekler kulübünün bir üyesine karşı duyduğu sorumluluk duygusu üzerinden açıklasa da asıl mesele onun Blanche'la evlenmesini istememesidir. Mitch, Stanley'in erkekliğinin kurulmasını sağlayan bir figürdür. Merhametli biri olması, hasta annesine duyduğu sevgi gibi, ataerkil toplumsal yapının daha çok kadına yakıştırdığı duyarlılıklar, onu Stanley'in gözünde daha alt seviyede bir erkek olarak konumlar. Stanley pokerde Mitch'e yenilince şöyle der:

STANLEY: "Eve gittiği zaman annesinin Noel'de hediye ettiği domuz kumbarasına tek tek atacak onları."(Williams, 2009:98)

Blanche'ın, çevresindeki kaba saba ve bayağı erkeklerden farklı bir insan olduğunu düşündüğünden yakınlık duyduğu Mitch, aslında ötekilerden çok da

farklı değildir. Blanche'ın “çok şefkatli görüldüğü” için umut bağladığı Mitch, Stanley'den öğrendiklerinden sonra farklılaşır.

BLANCHE: “Ne istiyorsun

MITCH: (Ona sarılmaya çalışır) Bütün yaz beklediğimi.

BLANCHE: Öyleyse benimle evlen Mitch!

MITCH: Artık seninle evlenmek istediğimi düşünmüyorum.

BLANCHE: Öyle mi?

MITCH: (Ellerini Blanche'ın belinden çeker) Sen annemin evine götürülecek kadar temiz değilsin.”(Williams, 2009:234)

Mitch de kadınları melekler(annesi) ve fahişeler olarak ikili karşıtlık üzerinden ataerkil kodlarla tanımlamaktadır. Blanche “temiz” değildir Mitch'e göre. Mitch'in onu reddetmesiyle, Blanche'ın büründüğü rol tavrı, yarattığı fantezi dünyası çökecek, peşinde sürüklediği “sandık” açılacaktır.

Onuncu sahne, Stanley ile Blanche arasındaki örtük çatışmanın yoğunluk kazandığı, fiziksel çatışmaya dönüştüğü sahnedir. Dramatik çizginin en tepesini oluşturan onuncu sahnede, oyunun iletisinin ve genel atmosferinin yoğunlaştırılmış bir biçimini de sunulur. Blanche, sığınabileceğini umduğu Mitch'in hakaretine uğradıktan sonra sarsılmıştır; umarsızlığı çılgılığa dönüşür; aşırı üzgün, gergin, çaresiz ve korku içindedir. Her zamanki gibi, içkiye ve imgelere sığınır. Dışarısı, şiddet dünyası korkusunu beslemektedir. Tekinsizlik duygusu oyunun atmosferine güçlü biçimde sinmiştir. Oyunun şiddet yüklü havası, içeriği ve evin dışını aynı ölçüde sarmıştır. Sokaktan geçen sarhoş fahişeye saldıranlar, fahişenin düşen çantasını çalan bir başka kadın dışarının da ne kadar tekinsiz olduğunu vurgular. Blanche içeride varoluşu-benliği için mücadele ederken dışarısı da sahnenin duygusunu pekiştirir. Bu dünya güçlünün kendinden daha zayıfları ezip yok ederek var olabildiği bir dünyadır. Gecenin ilerleyen saatlerinde, Stanley ile Blanche evde yalnızdır. Stella doğum için hastanededir. Stanley, bebeğin doğumunun sabahı bulacağını söyleyen doktorlarca eve gönderilmiştir. Blanche, yarı sarhoştur, duygusal açıdan çok kötü durumdadır. Stanley eve gelince Mitch ile yaşadıklarını çarpıtarak anlatır. Olanı değil, olmasını istediği şeyi anlatmaktadır aslında. Her zamanki gibi,

gerçeklerden kaçma ve savunma aracı olarak kurguladığı oyunlarından birine başlar. Kendisine milyoner bir hayranından Karayip'te bir yat gezisi teklifi aldığını söyler.

STANLEY: "İşin açıkçası ortada telgraf falan yoktu!" (Williams, 2009:246)

Stanley, bu replikle sahnenin başından beri ironik bir yaklaşımla oyununa katılır gibi görüldüğü Blanche'ın, oyununu sürdürmesini engeller. Bu onun savunma biçimini kırmak için ilk güçlü hamlesidir Stanley'in. Bu andan sonra alay-ironi karışımı örtük şiddetini grotesk bir boyuta yükseltir.

STANLEY: "Milyoner de yok zaten! Mitch de güllerle beraber geri dönmedi, çünkü onun nerede olduğunu biliyorum ben. (...) Bu lanet şeylerin hepsi hayal! (...) Yalanlar, kibirler, oyunlar! Şu haline bak! Şu yıpranmış, paçavracıdan elli sente kiralanmış Mardi Gras(Katoliklerin karnavalı)kıyafetinin içindeki şu duruşuna bak. (...) Tahtında oturup benim içkilerimle kafayı çektin." (Williams, 2009:247-248)

Blanche gittikçe daha çok paniğe kapılır. Kendisini köşeye sıkışmış duyumsar. Her iki karakter de kendilerini birbirlerinin karşısında var etme mücadelesi içinde olmuşlardır oyun boyunca. Blanche ile Stanley'in aralarında oyun boyunca süren gerilimli ilişki ve Stanley'in gittikçe yükselen gizli şiddeti oyunun sonunda fiziksel şiddete dönüşür. Stanley, Blanche'ın alanını yavaş yavaş daraltıp onu köşeye sıkıştırırken mekân Blanche için klostrofobik bir hal alır. Stanley'in mekân hâkimiyeti gittikçe artarken Blanche'ın panik duygusu da artar. Tecavüz yalnızca fiziksel bir şiddet eylemi değildir. Kadının benliğini yıkıma uğratmaya yönelik bir saldırı türüdür, erkeğin kadın üzerinde mutlak iktidar oluşturma eylemidir ve tam da bu nedenle politiktir. Stanley'in alanının koruma stratejisinin bir parçasıdır. Stanley'in evin ve Stella'nın yeniden asıl sahibi olabilmesi için, kurduğu yaşam alanını tehdit eden unsur olan Blanche'ın ortadan kaldırılması gerekmektedir. Stanley'in uzamında Blanche'a yer yoktur.

Arzu Tramvayı'nı kadın temsiliyeti açısından değerlendirdiğimizde, kadının, ataerkil normlarla uyumlu olmayanın ötekileştirilişini ve etkisiz kılınmasını görünürleştirecek biçimde temsil edildiği görülür. Ataerkil yapının kendisini sürdürme yollarından biri de, yerleşik cinsiyet kodlarının dışındaki kimlikleri marjinalize etmektir. Rol tavrı muğlak olan, toplumsal cinsiyet beklentilerini

karşılayamayan Blanche da akıl hastenesine kapatılarak toplumsal alandan dışlanır. Bu durum erkekliğini Stella üzerinden kuran Stanley'in korkularından kurtulmasını sağlayacaktır. Stella, Blanche ile Stanley'in ortak arzusudur. Stanley'in erkekliğini kuran unsurların en güçlülerinden biri Stella üzerindeki hâkimiyetidir. Blanche, çıplak gerçekliğe katlanamayan biridir. Yaşama, çıplak ampulün üzerine geçirdiği kâğıt fenerin yansıttığı ışık gibi yumuşatılmış haliyle katlanabilmektedir. Kendine has görme biçimi, olanı olduğu gibi değil, daha şiirsel, daha insancıl daha “*nezaketli*” hale getirmektedir. Blanche'ın Stanley'nin tecavüzünden sonra, sinirlerinin iyice örselendiğini, gerçeklerle imgelediklerini karıştırdığını, o sürece kadar sürdürdüğü rol tavrını gerçeklikmiş gibi yaşamaya başladığını görürüz. Kendisini petrol milyoneri hayranının gelip götüreceği sanısına kaptırmıştır. Oyundaki son repliği olan “her zaman yabancıların nazikliğine güvenmişimdir” sözleri ironiktir zira yabancıların nezaketi sahte, Blanche'ın güven duygusuysa boştur. Blanche'ın kırılgan bedeni, kurallarına göre devinemediği dünyanın dışına sürülür.

5. Geçmişten Gelen Kadın(2004) Oyununun İncelenmesi

Roland Schimmelpfennig, 1967'de Almanya'da Göttingen kentinde doğdu. Liseyi Münih'te bitirdikten sonra İstanbul'a gelen Schimmelpfennig, iki dilde yayın yapan “Bizim Almanca-Unser Deutsch dergisinde ve “Taz” gazetesinde çalıştı. 1990'da reji eğitimi aldıktan sonra, Münih Kammerspille Tiyatrosu'nda reji asistanlığı, daha sonra genel sanat yönetmeni yardımcılığı yaptı. 1996'da çalışmalarının serbest yazar olarak sürdürmeye başladı. 1998'de ABD'ye gitti, orada çevirmenlik yaptı. 1999'da Berlin Schaubühne'de yazar ve dramaturg olarak çalışmaya başladı. 2001'de Berlin Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı. 2004'de Hamburg'da Schauspielhaus'ta çalışmalarını sürdüren Schimmelpfennig'in tiyatro oyunları yanında radyo oyunları da bulunmaktadır ve oyunları dünyanın pek çok ülkesine sahnelenmektedir. İlk kez 2004'de Viyana Akademi Tiyatrosu'nda sahnelenen Geçmişten Gelen Kadın, aşk, aile ilişkileri, söz verme, insanın düşünmeden yaptıkları, geçmişle yüzleşme üzerine temellenmiştir. Oyun yazarı, dramaturg, yönetmen Schimmelpfennig, çağdaş sahneleme anlayışıyla yazdığı metinleriyle, günümüz insanının duygu-düşünce dünyasını açık etmeyi sürdürüyor.

Frank ile Claudia on dokuz yıldır evlidir ve bir oğulları vardır. Aile taşınma sürecindedir. Eşyalarının bir bölümü, gemiyle, taşınacakları yeni yere doğru yola çıkarılmıştır, kalanlar da kolilere yerleştirilmektedir. Kırklı yaşlarında olan Frank'in yirmi dört yıl önce bir yaz bir birlikte olduğu sevgilisi Romy Vogtlaender adlı kadın çıkagelir. Romy, Frank'in kendisine yirmi dört yıl önce verdiği "onu sonsuza kadar seveceği" sözünü tutmasını istemektedir. Frank'in oğlu Andi ile sevgilisi Tina bahçede otururken Romy dikkatlerini çeker. Andi'nin öylesine attığı bir taş Romy'yi yaralar. Andi Romy'yi eve getirir. Romy, Andi ile birlikte olur. Romy, Claudia ile Andi'yi öldürür.

Oyun Claudia'nın Frank'e "kimle konuşuyorsun" sorusuyla başlar. Frank, Claudia banyodayken, yirmi dört yıl önce bir yaz süresince sevgili olduğu Romy ile konuşmuş, karısı yanına gelince kapıyı "Geçmişten Gelen Kadın"ın yüzüne kapamıştır. Romy'nin bu davranışı, geçmişle yüzleşmek istemediğini gösterdiği gibi, Claudia ile nasıl bir evliliği olduğunu da göstermektedir.

Oyunun bir hikâyesi olsa da ve zaman ileri doğru aksa da oyunun klasik bir zaman kurgusu yoktur. Yazar, zamanı bir dramatik araç olarak yeniden üretmiş, içeriğe uygun olarak biçimlemiştir. Aynı sahnenin hemen öncesini, ya da sonrasını, kimi kez biraz geriden alarak, ya da başa sarıp biraz daha ilerleterek gösterir yazar. Bir sahnenin belirli bir noktadan farklı bir yere sıçraması üç dört sahne sonra aynı sahneye dönülmesi gibi zaman atlatmalarıyla, oyunun sinema kurgusuna yaklaştırıldığını söyleyebiliriz. Metin stratejisi açısından değerlendirdiğimizde bu yaklaşımın birden fazla şeye hizmet ettiğini görürüz. Oyunun zaman kurgusu bizatihi dert ettiği zaman sorunsalına gönderme yaparken, akışın kesintiye uğratılması yabancılaştırma etkisi oluşturacak ve yanılsama kırılacaktır. Bir yandan aynı olgunun öncesinin ve sonrasının tekrarlarla gösterilmesi, olgunun farklı anlamlar kazanmasını ve farklı biçimlerde alımlanmasını sağlayacaktır. Yazar, tekrarlar yoluyla oyunun belirli anlarına dikkat çeker. Tekrarlar rastgele bir biçimde kurgulanmamıştır. Bir sahne, kendisinden sonraki bir sahnenin bir bölümü olarak tekrarlar. Tekrarlanan bölüm, eklemlendiği bölümle yeni anlam boyutu kazanır. Kurgulama ustalığı isteyen söz konusu sahneler, oyuna yalnızca sinematografik bir anlatım dili kazandırmaz, mizah unsurunu da güçlendirir ve sahneye dinamizm sağlar. Söz verip yerine getirip getirmeme, zaman, aile olma, geçmişle yüzleşememe, yüzeysellik gibi

oyunun temel meseleleri, Schimmelpfennig'in biçimsel olarak zamanı görünür kılan yöntemiyle ve tekrarlamalarla desteklenir. Oyunun kendisini çabucak açık etmeyen kurgusu alımlayıcıyı etkin kılmayı amaçlar.

Geçmişten Gelen Kadın, bir evin geniş koridorunda geçer. Koridorun ana mekân olarak seçilmesi oyunun iletisine hizmet eder. Aile taşınmak üzeredir. Bir anlamda yaşamları bir geçiş sürecindedir. Eski yaşamlarından kopmak üzeredirler. Koridor, evin ortak ve özel alanlarına bir geçiş bölgesidir. Koridordan “geçilir” yalnızca. Koridor ailenin içinde bulunduğu geçiş aşamasını, bir “ara süreçte” olma durumunu görünür kılar. Oyunda sahne donatısı olarak yalnızca koliler vardır. Oyun süresince etkin kullanılan koliler pek çok gönderge alanı açar ve kullanılma biçimi oyunun içeriğine hizmet eder; ailenin yaşayışını, birbirleriyle ilişki kurma biçimlerini, geçmişte nasıl yaşamış olabileceklerini gösteren bir araca dönüşür. Kolilerin içinde bir şeyler aranır, karı koca kolilerin paketlenmesiyle ilgili tartışmalar, koli patlar, geçmişe ilişkin anılar tazelenir vb. Kolilerden biri çok ağırdır, çekerken altı patlar ve içinden “cadı taşı” torbaları düşer. Claudia onları, üzerinde Eiffel Kulesi'nin resmi olan poşetin içinde, on dokuz yıldır saklamıştır. Balayı gezisinin anısı olarak saklanmış taşlardan Frank'in haberi bile yoktur. Claudia'nın onları atmadığına şaşırır. Frank'in ve Claudia'nın geçmişle ilişkilenebilecek biçimlerini açık eder bu sahne. Romy, öldürdükten sonra Andi'yi oyuncak kolisine koyar. Frank, Andi'nin kolisinden düşen bir oyuncak arabaya basıp düşer ve yaralanır. Koliler, simgesel ve işlevsel anlamda oyunun genel sorusuyla ilişkilendirilmiştir.

Alagorik bir karakter olarak da değerlendirebileceğimiz Romy'nin gelişile, ailenin geçmişle kurdukları ilişki, gelecekte beklenenleri, “aile” olma-olamama gibi durumlar sorgulanır. Romy, sözünü tutmasını ister Frank'in. İlk gençlik yıllarında verilmiş, dahası verilip verilmediği bile anımsanmayan sözün bağlayıcılığı olabilir mi? Neden söz verilir? Oyun, bizi söz verme edimi üzerine düşündürür. Frank'in verdiği sözün anlamsızlığı, anlık ve yüzeysel yaşayışın, düşünmeden söyleyişin göstergesine dönüşür. Söz ile eylem arasında bağlantı kopmuştur. Sözün gücü tükenmiştir. Ne ki tutulmayan söz, gün gelir bulur Frank'i ve onu felakete sürükler.

ROMY: “O ve ben... biz bir çifttik o zaman ve hala öyleyiz. (...) Daima beni seveceğine söz vermiştin. Gülüyorsun. Ben de sana söz vermiştim. (...) Ben

şimdi bu sözü yerine getirmen için buradayım. (...) Sana sözünü hatırlatmaya geldim. (...) Beni daima seveceğine dair verdiğin sözü, sen böyle söylemiştin.” (Schimmelpfennig, 2007:15-16-17)

Romy’nin sürekli yinelediği bu sözler, Frank için hiçbir anlam ifade etmez. Andi, Frank’in izdüşümüdür. Ayılmadan önce kız arkadaşı Tina’ya söz vermiştir.

ROMY: “Seviyor musun onu?”

ANDI: Çok

ROMY: Ne kadar çok seviyorsun?

ANDI: Onu sonsuza kadar seveceğim.

ROMY: Sonsuza kadar mı?

ANDI: Sonsuza kadar.

ROMY: O bunu biliyor mu?

ANDI: Biliyor.

ROMY. Bunu ona söyledin mi?

ANDI: Ona söyledim.”(Schimmelpfennig, 2007:40)

Bu diyalogun hemen ardından Andi, Romy’le birlikte olur. Tina’ysa dışarıda belki Andi tekrar dışarı çıkar diye “*karanlıkta, çalılarının önünde tek başına dikiliyordur.*” Andi’yle sevişmelerinden sonra Romy sorar:

ROMY: “Şimdi kız arkadaşın ne olacak?”

ANDI: Nasıl ne olacak?

ROMY: Sen onu sonsuza kadar sevecektin ya, hani söz vermiştin...

ANDI: (Gülerek) Öyle demiştim evet...”(Schimmelpfennig, 2007:43)

Andi’nin verdiği söz anlamsızdır çünkü davranışlarına yansımamıştır. Sözlerinin sorumluluğunu taşımaz. Tıpkı daha önce Frank’in Romy’ye yaptığı gibi. Verilen sözlerin tutulması konusunda saplantılı olan Romy, Andi’nin sevgilisine verdiği söze değer vermediğini görünce onu cadı taşlarının üzerinde Eiffel Kulesi resmi olan poşetiyle öldürür. Daha sonra aynı poşetle Claudia’yı da öldürecektir. Bir bulvar komedisi gibi başlayan oyun, yer yer absürd, fantastik,

gerçekçi, mistik öğelerle kara komediden psikolojik gerilime, polisiyeden gerçeküstücü oyuna doğru gider gelir.

Oyunun sonunda Frank karısının ve oğlunun cesetlerini bulur. Yerlere saçılmış oyuncaklara basıp birkaç kez düşer ve yaralanır. Dehşet içinde kapıya yönelir. Kapı kitlenmiştir ve açılmaz. Sembolik bir işlevi vardır kapının. Frank koridorda sıkışıp kalmıştır. Geçmişiyle hesaplaşamayan Frank için gelecek de kapanmıştır, yaşamı boyunca yaptığı gibi “şimdide” sıkışıp kalır. Eyleme gücü olmayan Frank, bir tragedya karakteri parodisine dönüşür.

Geçmişten Gelen Kadın oyununu kadın temsilleri üzerinden değerlendirdiğimizde, kadının geçmişle yüzleştirme aracı olarak temsil edildiğini görürüz. Oyun, geçmişle hesaplaşmama, yüzleşmeme, verilen sözün yüklediği sorumluluğu almama gibi kişisel olarak algılanan meselelerin başkalarının yaşamlarına etkileri üzerinde düşündürtür; geleceği kurgularken bugünün nasıl yaşandığını sorgulatmak ister. Söz vermenin dinamiğini sorunsallaştıran oyun süresince, eylem ve düşünce arasındaki kopukluk, düşünmeden eyleme, boş konuşma, tutulamayacak sözlerin verilmesi ve sözün hapishaneye dönüşmesi küçük motiflerle tekrarlanır, konuyu taşıyan araçlara dönüşür. Yaşamda en çok tutulamayan söz “seni daima seveceğim” olsa gerektir. Romy, geçmişin bir hesaplaşma aracı olarak alegorik bir karakter biçiminde temsil edilmiştir.

İncelediğimiz oyunlardan da izleneceği gibi yürminci yüzyıldan günümüze kadın temsiliyetlerinde çeşitli değişiklikler olmuştur. Yirminci yüzyıl, kadınların hak arama mücadelelerini hızlandırdıkları, önemli kazanımlar elde ettikleri, dönüşen toplumsal yaşamın da etkisiyle, kamusal alandaki varoluşlarını arttırdıkları bir süreçtir. Kültürel alandaki dönüşümler, oyunlara çeşitli biçimlerde yansımıştır. Ataerkil geleneksel yapının kadını baskılama mekanizması kendisini yenileyerek sürse de, kadının kendi sözünü söyleyebilme ve kendisine varlık alanı açma çabası oyunlarda güçlü biçimde duyumsatılır. Matmazel Julie, kadın temsilleri açısından değerlendirildiğinde, arzuların peşinden giden kadının, katı cinsiyetçi gelenekler ve bu geleneklerden beslenen söylemce manipüle edilmesini ve kendisine varlık alanı kuramayışını gösterenine dönüştüğü görülür. Matmazel Julie’nin uşağıyla yaşadığı cinsel deneyim ataerkil-feodal yapılanmanın kabul edemeyeceği bir durumdur. İkiyüzlü cinsiyetçi toplumda, bedensel itkilerini bastıramayan kadına varoluş hakkı yoktur. Bernarda

Albanın Evi oyununu kadın temsilleri üzerinden değerlendiğimizde, kadının ataerkil yapının bir modellemesi olan evin içinde tutsak edildiği görülür. Bernarda, eril iktidarın sözcüsü olarak kızlarının cinselliklerini ataerkil düzen için koruma görevi üstlenmiştir. Ataerkil namus retoriğini birbirleri üzerinde denetim kurmak için kullanan kadınlar, kendilerini ezen sistemi de yeniden üretmektedirler. Kadın kendi kendisinin tutsağı, bedeni kadının hapishanesi biçiminde temsil edilir. Anouilh'in Antigone oyununda kadın, mevcut politik sistemin, ölüm üreten ve ölümler üzerinden işleyen mekanizmasına karşı bir direniş temsiline dönüşür. Antigone için, nefret ettiği bir yapı içinde varolmaktansa, ölüm daha iyi bir seçenektir. Antigone lm seçerek, sistemin değerlerini alaşağı eder. Arzu Tramvayı, kadının, ikili karşıtlıklar üzerine kurulu cinsiyetçi g işkileri karşısında duygusal ve bedensel yıkımını gösterir. Blanche, kendisine çizilen sınırları aşmak istediğinde ve verili cinsiyet kodlarına göre davranmadığında psikolojik ve fiziksel şiddete maruz kalır. Oyunu kuralına göre oynayamayan Blanche, akıl hastanesine kapatılarak toplumdan dışlanmış olur. Geçmişten Gelen Kadın oyunu, Romy karakteri üzerinden yaşamın içinde çok basit gibi görünen bir olguya, tutulmayan sözlere dikkat çeker. ylesine söylenen sözler, içeriksiz söylemler, gündelik yaşamın yüzeyselliği içinde hızlıca tüketilip çabucak unutulan yaşantılar Romy karakteriyle ete kemiğe bürünür. Kadın, geçmişte verilmiş ama tutulmamış sözlerle yüzleşmenin temsişline dönüşür.

VI. SONUÇ VE ÖNERİLER

Temsil kavramı, tiyatro sanatının en temel bileşenlerindendir. Sanatsal temsil, fiziksel, zihinsel, duygusal yaşantılarımızı sanat yapıtlarına yansıtan, yaşamdan beslenen bir kavrayıştır. Sanatsal temsil, yaşamdaki duruşumuzun, dünya görüşümüzün, sınıf-cinsiyet gibi aidiyetlerimizin, beğenilerimizin vb. en önemli gösterenlerindendir. Sanatsal alandaki kadın temsilleri, farklı tarihsel süreçlerde, farklı biçimlerde alımlanmıştır ve kültürel, toplumsal farklılıklara bağlı olarak kadına, ilişkin yargılar da değişmiştir ve değişmektedir. Kadın çalışmaları, bugün başlı başına bir yorumlama alanına dönüşmüştür. Kadın, toplumsal normların, kurumların, çeşitli müdahale biçimleriyle karşılaşmakta, yerleşik ahlakın ve toplumsal yapının beklentileriyle uyumlulaştırılma çabalarına maruz kalmaktadır. Kültürel ürünler olan tiyatro metinleri, kadının alımlanış biçimleriyle ilgili bilgi veren önemli kaynaklar arasındadır. Odağında kadın olan tiyatro metinlerinde kadın temsillerinin izini süren bu çalışma, Antik dönemden 2000'e tiyatro metinlerine yansıyan kadın temsiliyetine odaklanmaktadır.

Antik dönem oyunlarına baktığımızda, ataerkil cinsiyetçi toplumsal yapılanmanın kadını erkeğin karşıtı biçimde konumlandıran ve erkeğe ikincil kılan yaklaşımının çeşitli yansımalarıyla karşılaşırız. Sophocles'in Trakhisli Kadınlar'ında, Deianeira, varoluşunu dayandırdığı, yaşamının anlamını bağladığı Kocası Herakles'in istemeden ölümüne neden olunca, kendisini öldürür. Antigone, vatan haini ilan edilen kardeşinin cesedini, cezası ölüm olduğunu bilerek, geleneğe uygun biçimde törenle gömmek ister ve bu kararından vaz geçmez. Amacı yasalara isyan etmek olmasa da bir isyancı olarak algılandığı iktidarca bir kaya mezarına kapatılan Antigone, mezarda kendisini öldürür. Medea, kendisine ihanet eden eşi Iason'u cezalandırmak amacıyla çocuklarını öldürür. Medea'nın eylemi onu, yaşam veren ve yaşamı yok eden ana tanrıça temsiline taşır. Medea, hem ana hem cellat çatışmalı imgesini birlikte barındırır. Troyalı Kadınlar oyununda kadın, savaş felaketinin somut göstereni biçiminde kurgulanmıştır. İnsanlığın ortak acılarını dışsallaştıran Hekabe, acıyı temsil eden

alegorik bir karakter görünümündedir. Bakkhalar, oyununda, Pentheus annesi gibi Dionysos'un tanrılığına inanmaz. Dionysos'un cezası Pentheus'u kadın müritlerinin kılığına sokarak dağa götürüp, annesi, teyzesi ve öteki kadınlara parçalatmak olur. Agaue bilmeden oğlunun katili olmuştur. Kadın temsiliyeti açısından Bakkhalar, ikilikler barındırır. Agaue esrime halindeyken bir Maenad'dır, asıl kimliğine döndüğünde oğlunun katilidir. Bakkhalar'da kathartik etki, Agaue'nin oğlunu parçalamasıyla oluşur. Seneca'nın Troyalı Kadınlar'ı da Euripides'in oyununda olduğu gibi, kadınları, insanlığın kadim acılarının taşıyıcıları olarak, temsil alanına taşır. Kadınlar, acının her türlüüne alışkındırlar ve insanlığın ortak acılarının temsilidirler. Seneca'nın Medea oyununda, Medea karakteri, kötülüklerin, karanlık güçlerin temsilcisi olarak kurulmuştur. Medea ataerkil görme biçiminin kadına yüklediği büyücülük gibi karanlık imgeleri somutlaştırmıştır. İncelediğimiz oyunlara yansıyan kadın imgelerine baktığımızda, Antik Yunan'da kadının, yok edilme tehdidi ile karşı karşıya bulunduğu ve bu tehdidin katharsisi amaçladığını söyleyebiliriz. Antigone, Deianeira, Agaue karakterleri de kathartik etki oluşturmak üzerinden yapılandırılmıştır. Kadın temsiliyetleri açısından baktığımızda kathartik etki sağlama amacına, ataerkil düzenin kadın üzerindeki tahakküm biçimlerinin yansımaları da eklenir. Kadın, siyasi otoritenin yetkesini gösterme aracı olarak diri diri gömülür ya da parçalanarak cezalandırılır kimi durumlarda kurban edilir, intiharla yok edilir. Euripides'in ve Seneca'nın Troyalı Kadınlar oyunlarında, kadın, savaş felaketinin yıkımlarını temsil eder. Uğruna savaşılan da kadındır, savaşın asıl mağduru olan da. Kadına, savaş ganimeti olarak el konulur, sürgün edilir. Kadın yok edilmemişse Agaue ya da Hekabe örneklerinde olduğu gibi derin yoksunluklara, manevi acılara terk edilir. Roma'da kadın, kötücüllüğün bir imgesine dönüşmüştür. Medea karanlık güçlerle işbirliği içinde olan bir büyücü, Helena da savaş felaketinin sorumlusu olarak temsil edilir. Ortaçağ'da kadın, günahların, ölümcül tutkuların kaynağı olarak görüldüğünden bir temsil aracı olarak yok sayılmaya çalışılmıştır. Ortaçağ Avrupası'nda kadın temsiliyetinin izini sürebileceğimiz, odağında kadın olan tiyatro yapıtı örneklerinin olmaması, kadının ve tiyatronun nasıl algılandığına ilişkin ipuçları sunmaktadır.

Kültürel ve toplumsal yapısı Ortaçağ döneminden farklılaşan Rönesans'ta tiyatro canlanmaya, sahneleme anlayışı çeşitlenmeye başlamıştır. Ülkelerin

ulusal, toplumsal yapısına göre farklı bir gelişim seyri izlese de, tiyatroya ilgi yoğunlaşmış, güçlü oyun yazarları yetişmiştir. Ortaçağ'ın feodal değerlerinden tam olarak kopulmuş olmasa da gelişen burjuva sınıfının etkisiyle yeni tip bir izleyici-hami profili oluşmaya başlamış, seyirci de konular da çeşitlenmiştir. Dönüşen toplumsal yaşam ve değerler dünyası tiyatro metinlerine dolayısıyla kadın temsillerine de yansımıştır. Shakespeare'in Macbeth oyunu kadın temsilleri açısından değerlendirildiğinde, Lady Macbeth'in, antik dönemin kötülüğü cisimleştiren, kötücül-karanlık güçlerle işbirliği içinde olan karakterleri gibi temsil edildiğini görürüz. Lady Macbeth, dönemin toplumsal yapısının kadından beklediği uyumlu eş, sevecen anne değil, hırslarıyla davranan biri dahası bir katilin işbirlikçisidir. Dönemin hiyerarşik değerler evrenindeki yerine uygun davranmaz, çıldırır ve ölür. Corneille'in Le Cid oyununda kadınlar, duygularını dışsallaştıramayan, şan, şeref, ödev gibi feodal değerlerin söylemine uygun davranan kişilerdir. Aşklarını, tutkularını, arzularını bastıran kadın, görev duygusu çerçevesinde kurmuştur tüm davranışlarını. Moliere'in Kadınlar Mektebi, oyununda kadın, duygularını ve doğal itkilerini keşfederek kendisinin farkına varış ve kendini gerçekleştirme süreci yaşar. Bedensel arzularını keşfeden Agnes, ataerkil-bağnaz Arnolphe'un kendisini bilgisiz ve sadık bir köle yapmasının önüne geçer. Racin'in Phaidra oyununda kadın, akla karşıt biçimde temsil edilir. Kadın, felaket getiren tutkuların taşıyıcısıdır ve akılla denetlenmeli, bastırılmalıdır. Bedensel arzularını bastıramayan kadın, kirli bir şeyin parçası olarak algılanmaktadır. Tutkusunu bastırmayı başaramayan Phaidra için tek seçenek ölümdür. Otelci Kadın oyununda kadın, emekle yaşamın sürdürülebileceğinin göstergesidir. Orta sınıftan gelen otel işletmecisi bir kadının yaşamını sürdürmek için ille de üst sınıftan bir erkeğin himayesini gereksinmediğini görürüz. Oyunun başkarakteri Mirandolina, evleneceği erkeği kendisi seçer. Cinselliği, güzelliği, kadın için bir sınıf atlama aracı değildir. Kadın emeğiyle bağımsız olabilmenin temscisidir.

İncelediğimiz oyunlardan da görülebileceği üzere, Rönesanstan itibaren konularda ve kadın temsiliyetinde çeşitlilik görülür. Lady Macbeth, kanlı ve felaket getiren bir eylem olsa da, özgür iradesiyle bir eylemin başlatıcısıdır. Kadınların, aşk, tutkular, yükselme hırısı gibi kişisel istemleri, hala sürmekte olan feodal değerlerin baskısıyla karşılaşsa da, öne çıkmaya, görünür olmaya

başlamıştır. Kadının evleneceği kişiyi seçmek istemesi, eğitimini önemsemesi ve çalışma yaşamı içinde yer alabilmesi dönemin dönüşen değerler dünyasını da gösterir.

Romantizm'den yirminci yüzyıla kadar olan süreçte Avrupa tarihinde, ekonomik, toplumsal ve politik anlamda yoğun dönüşümlerin yaşanmıştır. Geleneksel yapıların çözüldüğü, modern kentlerin oluştuğu, yeni üretim biçiminin geliştiği, kültürün dönüştüğü süreç, yoğun çalkantılar ve baş döndürücü yenilikleri de beraberinde getirir. Kültürel alanda yaşanan dönüşümler, sınıf mücadeleleri, kadınların erkeklerle eşit vatandaşlık mücadeleleri, dönemin etkisi günümüze ulaşan bileşenlerindendir. Bu süreçte yazılan oyunlara yansıyan kadın algısında, yükselen burjuva sınıfının değerler dünyasının da etkisiyle kimi farklılıklar görülür. Lessing'in Emilia Galotti oyununda orta sınıftan gelen Emilia, feodal yapıyı ve değerleri temsil eden Prens ile kendi sınıfının püriten ahlak anlayışı arasında kalır. Emilia'nın babası, Emilia'nın da isteğiyle kızını prensin haz nesnesi olmaması için öldürür. Emilia, ölümüyle sınıfının değerlerini yüceltmış, bu anlamda erdemin temsilcisi olmuştur. Emilia, kathartik etki sağlama aracına dönüşmüştür. Schiller'in Hile ve Sevgi oyununda kadın, çatışan iki farklı değerler evreninin göstereni biçiminde temsil edilir. Vatan sevgisi, ulus bilinci, dinsel değerler, aile onuru, saf aşk ideali, Luise'nin yüklendiği değerlerdir. Masum Luise'nin, ölümünün seyirci üzerinde duygusal etki oluşturması hedeflenmiştir. Hile ve Sevgi ile Emilia Galotti oyunlarında kadın iki farklı evrenin değerlerinin arasında kalır ve kathartik bir etki oluşturacak bir ölümle kadın karakterlerin fiziksel varoluşları sonlanır. Emilia ile Luise'nin yüklendiği değerler dönemin yapısal dönüşümleriyle bağlantılıdır. Her iki karakterin de, ulus bilinci ve kişisel onur duygusu güçlüdür. Eylemleri kendi özgür seçimlerinin sonucudur. Büchner'in Woyzeck oyununda Marie, ataerkil ve sınıfsal hiyerarşilerin dünyasında, alt sınıftan bir kadın olarak arzularının bedelini ölümüyle öder. Marie, eril şiddet ve ataerkil söylemin yapılandığı dünyayı açığa çıkartan bir işlev kazanır. Marie, arzularıyla çifte standartlı eril ahlak anlayışı ve dinsel öğretiler arasında acı çeker. Marie, yaşamın içinde olmak, eğlenmek, bedensel hazlar yaşamak ister. Yoksul bir kadın için yaşamın hazlarından yararlanmak istemek ölümcül sonuçlar doğuracak, Marie katledilecektir; kadın, sınıflı ve eril toplumun acımasızlığının temsilidir.

İbsen'in Nora-Bir Bebek Evi adlı oyununda kadın, ataerkil yapının mantığını ve eril söylemin kendini inşa etme biçimlerini alaşağı edecek biçimde temsil edilir. Nora, yaşadığı aydınlanmayla, kendilik bilincine kavuşunca ataerkil dayatmaları reddeder. Kocas Helmer'in temsil ettiği ikiyüzlü ahlak anlayışını alaşağı eden Nora, oyunun sonunda cinsiyet rollerinden özgürleşerek sembolik anlam kazanır. Nora yaşamı boyunca, ataerkin kadını görme biçimi üzerinden biçimlendirdiği yaşamının sahteliğini anlayınca, ataerkil ideolojiyi reddeden eylemini gerçekleştirir. Evini terk ederek, annelik ve karılık görevlerinden de soyunur. Nora'nın radikal eylemi, zihinsel ve fiziksel anlamda içinde devindiği yapay evrenin reddedilişidir. Kadın, başlı başına isyan temsiline dönüşür. Hauptmann'ın Dokumacılar oyununda kadın temsili yoksulluğu, yoksunlukları somutlaştırır. Dokumacı kadınlar yaşamalarını sürdürebilmek için tüm gün üç otuz paraya dokuma yapmakta, yoksulluğu kadın olarak daha yoğun yaşamaktadırlar. Kadınlar için iki seçenek vardır ya açlıktan çocuklarının ölmelerine katlanmak ya da isyan edip bedenlerini asker süngülerinin önüne atmak. Dokumacılar oyununda kadın, hem yoksulluğu hem de yoksulluğa direnmenin temsili olarak ikili bir yan taşır. Emeğin toplumsal yönü ve sınıf çelişkileri kadın karakterlerin temsili üzerinden görünür kılınmıştır. Çehov'un Üç Kızkardeş oyununda kadın, varoluş koşullarını yitirmiş bir yaşam biçiminin çöküşünün temsiline dönüşmüştür. Kızkardeşlerin, yeni bir yaşam kurma umudunu temsil eden Moskova'ya gitme idealleri oyunun sonuna doğru sönümlenmeye başlar, oyunun sonunda tümünden yok olur. Eyleme geçip, yaşamlarına bir yön veremeyen Olga, Maşa, İrina, saldırgan ama yükselmekte olan değerler evreninin temsilcisi Nataşa'ya kolayca yenik düşerler ve "şimdide" sıkışıp kalırlar. Üç Kızkardeş oyunu, geleceği olmayan bir sınıfın dönüşmeye direnen temsilcileri olarak Maşa, Olga ve İrina'nın eylemsizliklerinin temsili olarak kurulmuştur. Toplumsal anlamda çözülmekte olan feodal yapının çöküşü de kadın temsilleri üzerinden görünürleştirilmiştir.

Yirminci yüzyıl, sosyal ve siyasal alandaki olguların da etkisiyle kadınların varlığını güçlü biçimde duyurduğu bir süreçtir. Kadınlar, yaşamın hemen her alanında kendilerine biçilen geleneksel rolleri sorgulamaya, erkeklerle eşit vatandaşlık mücadelesini yoğunlaştırıp kamusal alandaki varlığını arttırmaya başlar. Toplumsal alandaki hızlı ve radikal dönüşümler tiyatro yapıtlarındaki

kadın temsillerine de çeşitli biçimlerde yansımıştır. İncelediğimiz oyunlardan da görüleceği gibi, ataerkil zihniyet kadınının arzularını ve yaşamın çeşitli alanlarına dönük özlemlerini bastırmaya çalışsa da, kadınların bedenlerini keşfettikleri, kendilerine varlık alanı açmaya çalıştıkları görülür. Strindberg'in Matmazel Julie oyununda Julie, babasının uşağıyla birlikte olur. Feodal-ataerkil zihin dünyası için, Julie'nin alt sınıftan bir erkekle, üstelik evlilik dışı birliktelik yaşaması kabul edilemez bir durumdur. Cinsel itkilerini özgürce yaşayan kadını cinsiyetçi gelenekler reddetse de Julie, cinselliğini yaşamış, "sınırın ötesine" geçmiştir. Bu kadın için bir tür "erginleşme" olarak okunabilir. Bernarda Alba'nın Evi oyununda Bernarda'nın evi, ataerkil-gerici bir yapılanmanın metaforu olarak çıkar karşımıza. Bu yapıda kadın kendi kendisinin adeta kadının hapisanesine dönüşmüştür. Eril iktidarın sözcüsü ve koruyucusu konumundaki Bernarda, yas bahanesiyle kızlarını eve hapseder. Ne var ki, Adela'nın arzularını yaşamasını engelleyemez. Oyunun sonunda Adela ölür. Onun ölümüne yazıklanmayan Martirio'nun "*ne mutlu ona ki Pepe onun oldu*" demesi oyunun iletisini de ortaya çıkarır. Doğal olanı, tutkuyu, insancıl olanı baskılayanın tek çaresi baskıyı artırmaktır. Bu da paradoksal biçimde karşıtını, isyanı üretecektir. Jean Anouilh'in Antigone oyunu, sıradan bir kadının da zorba rejime direnebileceği, iktidar mekanizmalarının ölüm üreten yapısını alaşağı edebileceği düşüncesi üzerine kuruludur. Kanlı sisteme karşı, onurlu yaşama imkânı kalmayan Antigone, zorba kral Kreon'un önerilerini geri çevirir ve bilinçli bir seçimle ölüme gider. Ölüm, bir direnme biçimine, beden direniş aracına dönüşür. Arzu Tramvayı'nda, cinsiyetçi toplumsal kodların dışına çıkan Blanche, kendisini cinsiyetçi erkeklik değerleri üzerinden yapılandıran, cinselliği bir iktidar kurma aracı olarak gören Stanley'ce saf dışı edilir. Önce itibarsızlaştırılan sonra da akıl hastanesine kapatılan Blanche, toplumdan dışlanır; Blanche, tam da bu dışlanmanın temsilidir. Geçmişten Gelen Kadın oyunu, Romy karakteri üzerinden, günümüz insanının, yüzeyselliğini, her şey gibi duyguları da tüketip içini boşaltan derinliksiz yaşantısını görünürleştirir. İçeriksiz söylemler, verildiği an unutulmuş sözler, anlamsız yaşantılar Romy karakteriyle su yüzüne çıkar. Kadın, sözlerle yaşantının uyumsuzluğunun ve anlamını yitiren yaşantıların temsilidir.

Antik Yunan’da kadının varoluşu aile ve eş kimliği üzerinden gerçekleşir. Kadın yok edilme tehdidiyle karşı karşıyadır ve ölümü ya da felaketi üzerinden kathartik etki hedeflenmiştir. Roma’da kadın, kötücül güçlerin işbirlikçisi biçiminde sunulur ve kötücüllük kadınla dışlaştırılır. Rönesanstan Romantizme kadarki süreçte kadın, yeni temsil biçimleri yüklenir. Kadın, kötücül güçlerin temsilcisi olmanın yanında, beden zihin karşıtlığında olumsuz karşıt olarak kurgulanmış, bedensel olanın da temsilcisi olmuştur. Aklın tahakkümü altına alınması gereken beden, felaketlerin kaynağı olarak temsil edilir. Bedenle ilişkilendirilen tutkular, haz, aşk, bastırılamadığında felaketlere neden olsa da, kadınlar üzerinden temsil alanına girmiştir. Ataerkil-burjuva değerlerin taşıyıcısına dönüştürülen kadın üzerinden duygusal, etkileme yoluyla kathartik etki oluşturulması da bu dönemin oyunlarına yansıyan temsil biçimlerindendir. Romantizm’den yirminci yüzyıla kadarki süreçte, kadın temsillerinde ve konulaştırmada çeşitlenmeler görülür. Oyunlarda, yoksullar görünür olmaya, geleneksel ataerkil yapıların kadını görme biçimleri ve kadının geleneksel rollere sıkıştırılma çabaları eleştirilmeye ve ataerkil ideoloji sorgulanmaya başlar. Kadın, sınıfsal mücadelenin de temsiline gene bu dönemde dönüşür. Kadının kamusal alanda varolma arzusu yirminci yüzyılda yoğunlaşır. Kadın, cinselliğinin bilincine varmaya başlamıştır. Arzularını yaşamak isteyen, cinselliğinin farkına varan kadın feodal-ataerkil sistemin çeşitli denetleme, baskı ve şiddet biçimleriyle karşılaşır. Verili cinsiyet kodlarının dışına çıkmak isteyen kadın karakterler, daha iyi bir yaşam özleminin, ataerkil şiddet mekanizmasına direnmenin ve yaşamsal duyarlılıkların temsilcisi olurlar.

Antik Yunan’dan 2000’e odağında kadın olan oyunları kadın temsiliyetleri üzerinden değerlendirdiğimizde, tarihsel toplumsal dönüşümlere paralel bir biçimde, kültürü gösteren araçlar olarak tiyatro metinlerinde de kadın temsiliyetleri bakımından kimi dönüşümler olduğunu görürüz. Kadın algısının, oyunlara ne biçimlerde yansıdığını bulgulamaya çalışan bu çalışmada, kadın temsillerindeki dönüşümleri daha yoğun biçimde yansıtacağı düşünülen kültürel oyunlar seçilmiştir. Günümüzde, kadın deneyimlerinin çoğulluğu göz önünde bulundurulduğunda ve tiyatronun temsiller aracılığıyla var olduğu düşünüldüğünde, kadın temsilleri, tiyatro yapıtlarının çözülmesinde, sorunsallaştırılması gereken önemli araştırma alanlarından birisi olarak önem

kazanmaktadır. Tiyatro yapıtları temsil bağlamında çok katmanlıdır. Bu anlamda kadının tiyatro metinlerindeki temsil biçimlerini irdeleyen çalışmaların artması, oyunların sahnelenmesinde yönetmen ve dramaturglara katkı sağlayacaktır.



VII. KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- ASİMOV, İ. (2006). **Bilim ve Buluşlar Tarihi**, Çev. Elif Topçugil, İstanbul, İmge Yayınları.
- AKIN, H. (2004). **Ortaçağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı**, İstanbul, Dost Yayınları.
- ALSAN, N. (2012). **Eylem ve Düşünce Açısından 19. Yüzyıl**, İstanbul, Evrensel Yayınları.
- ANOUILH, J. (2012). **Antigone**, Çev. Yaşar Avunç, İstanbul, Agora Kitaplığı.
- ANTMEN, A. (2008). **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayınları.
- ARSLAN, A. (2008). **İlkçağ Felsefe Tarihi**, cilt 4, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- ARTUN, A. (2011). **Sanat Manifestoları**, Ed: Ali Artun, İstanbul, İletişim Yayınları.
- BAXANDALL, M. (2015). **15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim**, Çev. Zeynep Rona, İstanbul, İletişim Yayınları.
- BATUR, E. (2016). **Rönesans'ın Serüveni**, Ed: Enis Batur, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- BAUDELAİRE. (2013). **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berktaş, İstanbul, İletişim Yayınları.
- BERGER, J. (1995). **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları.
- BONNARD, A. (2004). **Antik Yunan Uygarlığı** Cilt 1, Çev. Kerem Kurtgözü, İstanbul, Evrensel Yayınları.
- BROCKETT, O. G. (2000). **Tiyatro Tarihi**, Ed: İnönü Bayramoğlu, Ankara, Dost Yayınları.

- BROTON, J. (2012). **Rönesans**, Çev. Hakan Gür, Ankara, Dost Yayınları.
- BURKE, P. (2001). **Bilginin Toplumsal Tarihi**, Çev. Mete Tunçay, İstanbul, Tarih ve Yurt Yayınları.
- BÜCHNER, G. (2001). **Woyzeck**, Çev. Hasan Kuruyazıcı, İstanbul, Adam Yayınları
- CAMPBELL, J. (2020). **Tanrıçalar Ve Tanrıçanın Dönüşümleri**, Çev. Nur Küçük, İstanbul, İthaki Yayınları.
- CANDAN, A. (2013). **Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- CEVİZCİ, A. (2002). **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Paradigma Yayınları.
- CONTİ, F. (1982). **Rönesans Sanatını Tanıyalım**, Çev. Solmaz Turunç, İstanbul, İnkılap ve Aka Yayınları.
- CORNEİLLE, P. (2009). **Le Cid**, Çev. Gülay Oktar Ural, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- CASTELLİ, P. (2013), **Rönesans Estetiği**, Çev. Durdu Kundakçı, Gül Ozaktürk, Ankara, Dost Yayınları.
- COSER, A. L. (2010). **Sosyolojik Düşüncenin Ustaları**, Çev. Himmet Hülür vd. İstanbul. De Ki Yayınları.
- CLAUDON, F. (1988). **Romantizm - Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, İstanbul, Remzi Yayınları.
- CÖMERT, B. (2010). **Mitoloji ve İkonografi**, İstanbul, De ki Yayınları.
- CUMMING, R. (2008). **Sanat**, Çev. Ayşe Işın Önel, Aslı Çetinkaya, İstanbul, İnkılap Yayınları.
- ÇAMURDAN, E. (1996). **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturji**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- DALARUN, J. (2005). “Ruhban Bakış”, **Kadınların Tarihi**, cilt 2, Ed. Georges Duby vd. Çev. Ahmet Fethi, İstanbul, İş Bankası Yayınları.
- ÇEHOV, A. (1983). **Üç Kızkardeş**, Çev. Hasan Ali Ediz, İstanbul, Sosyal Yayınları.

- DEMİRKOL, C. V. (2008). **Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm**, İstanbul, Evrensel Yayınları.
- DONOVAN, J. (2013). **Feminist Teori**, Çev. Aksu Bora vd. İstanbul, İletişim Yayınları.
- DUBY, G. (1991). **Erkek Ortaçağ**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- ENGELS, F. (1997). **İngiltere’de Emekçi Sınıfın Durumu**, Çev. Yurdakul Fincancı, Ankara, Sol Yayınları.
- EURİPİDES, (2006). **Medea**, Çev. Metin Balay, İstanbul. Mitos Boyut Yayınları.
- EURİPİDES, (2008). **Troyalı Kadınlar**, Çev. İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- EURİPİDES, (2013). **Bakchalar**, Çev. Güngör Dilmen, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- FOLSCHEİD, D. (2015), **Felsefe Akımları**, Çev. Muna Cedden, Ankara. Dost Yayınları.
- FREEMAN, C. (2003). **Mısır, Yunan ve Roma**, Çev. Suat Kemal Angı, Ankara, Dost Yayınları.
- FREYER, H. (2014). **Sanayi Toplumu**, Çev. Bedia Akarsu, Hüseyin Batuhan, İstanbul. Doğu Batı Yayınları.
- FRUGONİ, C. (2005). **Kadınların Tarihi**, cilt 2, Çev. Ahmet Fethi, İstanbul, Bankası Yayınları.
- GOLDONİ, C. (2013). **Otelci Kadın**, Çev. Coşkun Tunçtan, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- GOMBRİCH, E. H. (2014). **Sanatın Öyküsü**, Çev. Ömer Erduran, Erol Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- GODİNEAU, D. (2005), “Özgürlüğün Kızları ve Devrimci Vatandaşlar” **Kadınların Tarihi**, cilt 4, Ed. Georges Duby vd. Çev. Ahmet Fethi, İstanbul, İş Bankası Yayınları.
- GÜNDOĞDU, C. (2019). **Kapital’n Mantığı**, İstanbul, Tekin Yayınevi

- HARRİS, M. (2017). **İnekler, Domuzlar, Savaşlar ve Cadılar**, Çev. M. Fatih Gümüş, Ankara. İmge Yayınları.
- HAUPTMANN, G.(2001), **Dokumacılar**, Çev. Hüseyin Salihoğlu, İstanbul, İmge Yayınları.
- HAUSER, A. (1984). **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev. Yıldız Gölönü, İstanbul. Remzi Yayınları.
- HESİODOS, (2019). **Thegonia-İşler ve Günler**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, İş Bankası Yayınları.
- HİGONNET, A. (2005). “Kadın Temsilleri”, **Kadınların Tarihi** cilt 4, Ed. Georges Duby vd. Çev. Ahmet Fethi, İstanbul. İş Bankası Yayınları.
- HOBBSAWM, E. J. (2003). **Sermaye Çağı**, Çev. Bahadır Sina Şener, Ankara. Dost Yayınları.
- HONOUR, H. ve FLEMİNG, J. (2016). **Dünya Sanat Tarihi**, Çev. Hakan Abacı, İstanbul, Alfa Yayınları.
- İBSEN, H. (2007). **Nora: Bir Bebek Evi**, Çev. Bilge Rovesti, Beliz Güçbilmez, İstanbul, Deniz Yayınları.
- İNALCIK, H. (2011). **Rönesans Avrupası**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları.
- İPŞİROĞLU, N.ve İPŞİROĞLU, M. (2012). **Sanatın Tarihi**, İstanbul, Hayalperest Yayınları.
- JOHNSON, G. (2013). **Rönesans Sanatı**, Çev. Fisun Demir, Ankara. Dost Yayınları.
- KANT, I. (2014). **Seçilmiş Yazılar**, Çev. Nejat Bozkurt, Ankara, Sentez Yayınları.
- KARABOĞA, K. (2008). **Tragedya İle Sınırları Aşmak**, İstanbul, E Yayınları.
- KORUKÇU, M. M. (2016). **Oyun Analizi**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- KORUKÇU M. M. (2013). **Tiyatro ve Erotizm**, İstanbul, Kodeks Yayınevi.
- LABNO, J. (2012). **Rönesans Ayrıntıda Sanat**, Çev. Elif Dastarlı, İstanbul, İş Bankası Yayınları.

LANGEWIESCHE, D. (2015), “Liberalizm ve Avrupa’da Orta Sınıflar”,
19.Yüzyıl

Avrupası’nda Burjuva Toplumu, , Ed: Jürgen Kocka-Allan Mitchell, Çev.
Uygur Kocabaşoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları.

LATACZ, J. (2006). **Antik Yunan Tragedyaları**, Çev. Yılmaz Onay, İstanbul,
Mitos Boyut Yayınları.

LESSİNG. (1955). **Emilia Galotti**, Çev. Zahide Gökberk, İstanbul, MEB
Yayınları.

LOCKE, J. (2004). **İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme**, Çev. Vehbi
Hacıkadıroğlu, İstanbul, Kabalcı Yayınları.

LORCA, (2012). **Bernarda Albanın Evi**, Çev. A. Turan Oflazoğlu, İstanbul, İz
Yayınları.

MANSEL, A. M. (2014). **Ege ve Yunan Tarihi**, Ankara, Türk Tarih Kurumu
Yayınları.

MARX, K. (2005), **1844 El Yazmaları**, Çev. Sevim Belli, İstanbul, Sosyal
Yayınları.

MARX, K. (2011). **Kapital**, Çev. Alaattin Bilgi, İstanbul, Sol Yayınları.

PERROT, M. (2005). “Kadınların Tarihini Yazmak” **Kadınların Tarihi**, cilt 1,
Ed. Georges Duby vd. Çev. Ahmet Fethi, İstanbul, Türkiye İş
Bankası Kültür Yayınları.

MİLLET, K. (2011). **Cinsel Politika**, Çev. Seçkin Selvi, İstanbul. Payel
Yayınları.

MOLİERE, (2013). **Kadınlar Mektebi**, Çev. Bedrettin Tuncel, Sabahattin
Eyüboğlu, İstanbul, İş Bankası Yayınları.

KOCABAY, H. K. (2003), **Gerçek(lik)le Yüzleşmek**, İstanbul, Papirüs Yayınevi.

NORTH, M. (2014). **Hollanda Altın Çağı’nda Sanat ve Ticaret**, Çev. Taciser
Ulaş Belge, İstanbul, Ayrıntı Yayınları,

NUTKU, Ö. (2000). **Dünya Tiyatro Tarihi**, cilt 1, İstanbul, Mitos Boyut
Yayınları.

- ÖNDİN, N. (2003). **Biçim Sorunu**, İstanbul, İnsancıl Yayınları.
- PAGLIA, C. (2004). **Cinsel Kimlikler**, Çev. Anahid Hazaryan, Fikriye Demirci, Ankara, Epos Yayınları
- PANOFISKY, E. (2012). **İkonoloji Araştırmaları**, Çev: Orhan Düz, İstanbul, Pinhan Yayıncılık.
- POMEROY, S. B. (2018). **Antik Yunan'ın Kısa Tarihi**, Çev: Oğuz Yarlığaş, İstanbul, Alfa Yayınları.
- RACINE, (1963). **Phaidra**, Çev, Afif Obay, Ankara, M.E.B. Yayınları.
- READER, J. (2006). **Şehirler**, Çev, Fatine Bahar Karlıdağ, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- RICHARD, L. (1999). **Ekspresyonizm**, Çev, Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, İstanbul, Remzi Yayınları.
- ROSS, D. (2011). **Aristoteles**, Çev, Ahmet Arslan, İstanbul, Kabalcı Yayınları.
- ROUSSEAU, J. J. (2010). **İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı**, Çev. Rasih Nuri İleri, Ankara, Say Yayınları.
- ROUSSEAU, J. J. (2017). **Emile**, Çev: Yaşar Avunç, İstanbul, İş Bankası Yayınları.
- ROUSSELLE, A. (2005). Eski Roma'da Beden Siyaseti, **Kadınların Tarihi**, cilt 1, Ed. Georges Duby vd. Çev. Ahmet Fethi, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- SARUP, M. (2004), **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev, Abdülbaki Güçlü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.
- SALOMON, N. (2014). "Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları", **Sanat/Cinsiyet**, Ed. Ahu Antmen, Çev. Esin Soğancılar, Ahu Antmen, İstanbul, İletişim Yayınları.
- SCHEİD J. (2005). Romalı Kadınların Dinsel Roller, **Kadınların Tarihi** cilt 1, Ed. Georges Duby vd. Çev. Ahmet Fethi, İstanbul. İş Bankası Yayınları.
- SHİNER, L. (2013). **Sanatın İcadı**, Çev, İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

- SCHİLLER, (1951). **Hile ve Sevgi**, Çev. Zahide Özveren, Lütfi Ay, İstanbul, MEB Yayınları.
- SCHİMMELPFENNİG, R.(2007). **Geçmişten Gelen Kadın**, Çev, Sibel Arslan Yeşilay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- SOPHOCLES, (1993). **Antigone**, Çev, Sabahattin Ali, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- SOPHOCLES, (2010), **Trakhisli Kadınlar**, Çev: Furkan Akderin, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- SENECA, (2018), **Troyalı Kadınlar**, Çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- SENECA, (2019). **Medea**, Çev, Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- SLEDZIEWSKI, E. G. (2005). “Dönüm Noktası Olarak Fransız Devrimi”, **Kadınların Tarihi**, cilt 4, Ed. Georges Duby vd. Çev. Ahmet Fethi, İstanbul, İş Bankası Yayınları.
- SHAKESPEARE, W. (1999). **Macbeth**, Çev. Orhan Burian, Ankara, MEB Yayınları.
- SMİTH, P. (2019). **Rönesans ve Reform Çağı**, Çev. Serpil Çağlayan, İstanbul, İş Bankası Yayınları.
- STRİNDBERG, A. (2004). **Matmazel Julie**, Çev: Aziz Çalışlar, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- ŞENEL, A. (1970). **Antik Yunan’da Eşitlik ve Eşitsizlik Üstüne**, Ankara, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- ŞENER, S. (2006). **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Ankara, Dost Yayınları.
- ŞENTÜRK, L.V. (2012). **Analitik Resim Çözümlmeleri**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- STANİSLAVSKİ, (1996). **Çehov ve Moskova Sanat Tiyatrosu**, Çev, Şebnem Bahadır, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- TAGMAN, A. O. (2016). “İspanya İç Savaşı'nın Kadın Edebiyatçıları Üzerindeki

- Etkisi”, **20. Yüzyılda Savaş ve Kadın** Ed: Onur Yamaner, İstanbul, Bilge Yayınları.
- TANİLLİ, S. (1999). **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası**, cilt 3, İstanbul, Adam Yayınları.
- TANİLLİ, S. (1999), **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası**, cilt 4, İstanbul, Adam Yayınları.
- TANİLLİ, S. (1999). **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası**, cilt 5, İstanbul, Adam Yayınları.
- TEKİN, O. (2012). **Eski Yunan ve Roma Tarihine Giriş**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- THEBAUD, F. (2005). “Büyük Savaş ve Cinsel Bölünmenin Zaferi”, **Kadınların Tarihi**, cilt 5, Ed. Georges Duby vd. Çev: Ahmet Fethi, İstanbul, İş Bankası Yayınları.
- THOMAS, Y. (2005). “Roma Hukukunda Cinsiyet Ayrımı”, **Kadınların Tarihi** cilt 1, Ed. Georges Duby vd. Çev: Ahmet Fethi, İstanbul, İş Bankası Yayınları.
- TÜKEL U. (2005). **Resmin Dili**, İstanbul, Homer Yayınları.
- TÜKEL, U. (1996). “Natüralist Olmayan Betimleme Kiplerine İlişkin Gösterim”, **Sanatın Ortaçağı**, Ed. Engin Akyürek, İstanbul, Kabalcı Yayınları
- URAL, Ş. (2009). **Bilim Tarihi**, İstanbul, Çantay Yayınları
- USTA, S. (2018). **Dünyayı Değiştiren Düşünürler** 3. Cilt, İstanbul, Epsilon Yayınları
- VALERİO, A. (2014). “Kadınların İktidarı”, **Ortaçağ(Barbarlar, Hristiyanlar, Müslümanlar)**, Ed. Umberto Eco, Çev. Leyla Tonguç Basmacı, İstanbul, Alfa Yayınları.
- VASARİ, G. (2013). **Sanatçıların Hayat Hikâyeleri**, Çev: Elif Göktepe, İstanbul, Sel Yayıncılık.
- WELLS, J. (1997). **Fahişeliğin Tarihi**, Çev: Nesrin Arman, İstanbul, Pencere Yayınları.

- WILLIAMS, T.(2009). **Arzu Tramvayı**, Çev, Esin Damcı, Nilüfer Karakullukçu, Ankara, İmge Yayınları.
- WOOLSTONECRAFT, M. (2012). **Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi**, Çev, Deniz Hakyemez, İstanbul, İş Bankası Yayınları.
- WOOD, E. M. (2008). **Yurttaşlardan Lordlara**, Çev, Oya Köymen, İstanbul, Yordam Yayınları.
- WOODRUFF, W. (2006). **Modern Dünya Tarihi**, Çev, Hale Vardar, Arda Vardar, İstanbul, Pozitif Yayınları.
- YILMAZ, M. (2013). **Modernden Postmoderne Sanat**, Ankara: Ütopya Yayınları
- ZAİDMAN, L. B. (2005). “Pandoranın Kızları ve Yunan Kentlerindeki Ritüeller”, **Kadınların Tarihi**, cilt 1, Ed. Georges Duby vd. Çev. Ahmet Fethi, İstanbul, İş Bankası Yayınları
- ZOPHY, J. W. (2019), **Ateş ve Su Üzerinde Dans**, Çev, Bengisu Karakurt, İstanbul, Dergâh Yayınları.

MAKALELER

- Aydoğan, H. (2016), “Lessing’in Sanat Felsefesinde, Laokoon Bahsi”, **Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, Cilt 16, Sayı 1, ss. 219 - 242
- Doğan, S.(2017), Modern Resim Sanatında Kadın Figürüne Yönelik Anti-Estetik Yaklaşımlar; Willem de Kooning ve Jean Dubuffet, **İdil dergisi**, Cilt 6, Sayı 38 ss. 2773-2790
- Erdemir, H. P. (2016). “Roma Vatandaş Hukukunun Konusu Olarak Kadın”, **Tarih Dergisi**, Sayı 63 ss. 1-26
- Gözlü, A. (2018) “Antik Yunan’da Polis Öncesi Bir Sosyo-Ekonomik Formasyon: Oikos”, **Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı 60, ss.269-279
- Gürkan, Ü. (1998), “Montesquieu ve Kanunların Ruhu”, **Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi**, Cilt 40, Sayı1-4, ss. 9-31

- İnalcık, H. (2002), “Hermenötik, Oryantalizm, Türkoloji”, **Doğu Batı Dergisi**, Sayı:20 ss.13 – 39
- Erişgin, Ö.S.(2013) “Roma Toplumunda Kadının Konumu” **İnönü Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi** 4. Cilt, Sayı 2, ss:1-31
- Yaşdağ, M.(2017), “19. Yüzyılın Sıradışı Sanat Hareketi Pre-Raphaelite Kardeşliği ve Sembolizm”, **Sanat Tarihi Dergisi**, Cilt 26 Sayı 1 ss:171-185

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- Tunçay, M.(2008) “Aydınlanma, Etik ve Ahlak” 21 Kasım 2008
<https://docplayer.biz.tr/24621838-Aydinlanma-etik-ve-ahlak-mete-tuncay-21-kasim-2008.html> (Erişim Tarihi 19.01.2021)
- Taş, G.(2016), Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri,
https://www.academia.edu/25998405/FEMİNİZM_ÜZERİNE_GENEL_BİR_DEĞERLENDİRME_KAVRAMSAL_ANALİZİ_TARİHSEL_SÜREÇLERİ_VE_DÖNÜŞÜMLERİ (Erişim Tarihi, 19.01.2021)

TEZLER

- KARTAL, C. B. (2005). “Türkiye’de Kadınların Siyasal Haklarını Kazanma Süreci ve 1930 Belediye Seçimleri”, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul Üniversitesi.
- ARICI, O. (2005). “Antik Yunan Tragedyasında Ölçülülük ve Uyum Düşüncesi”, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul Üniversitesi.
- ÖZSOYSAL, F. (1994). “Klasik Oyunların Çağdaş Yorumları”, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul Üniversitesi.
- ŞAHİN, O. (2015) “Anlam Gelişimi Açısından, Çağdaş Sanatta Kare Formu”, Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul Üniversitesi

Uslu, L. (2018), Antik Yunan’da Kadın Betimlemeleri ve Kadının Sosyal Statüsü,
Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum Atatürk Üniversitesi





ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Neşe Yurdal

ÖĞRENİM DURUMU:

Lisans : 2017, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tiyatro

Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü

Lisans : 2019, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi

Bölümü

MESLEKİ DENEYİM

İnsancıl Oyun Atölyesi; Kurucusu ve Yönetmeni, 2006 – Mart 2020

Corner Art : Sınır Salonu oyununun dramaturjisi, 2019 – 2020 sezonu

YAYINLAR:

Performansın Olanakları, Sunduğu Seçenekler ve Sınırlar (Bildiri) ,
Lisansüstü Öğrencileri Sanat ve Tasarım Sempozyumu, 16- 17, Mart 2020,
İstanbul

**Marx'ın Ekonomi-Politik Kavramları Bağlamında Hauptmann'ın
Dokumacılar Adlı Oyununun Analizi** (Makale), Doi Number
: <http://dx.doi.org/10.29228/ijjia.139>

